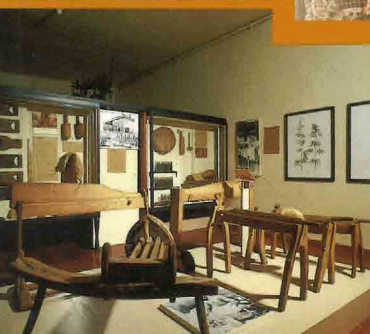
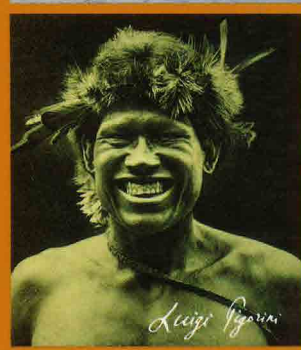


7
1994

Annali di San Michele

ANTROPOLOGIA MUSEALE

Atti del Seminario nazionale A.I.S.E.A. - Roma/San Michele all'Adige, 1993



MUSEO DEGLI USI E COSTUMI DELLA GENTE TRENTINA



Annali di San Michele



7
1994

MUSEO DEGLI USI E COSTUMI
DELLA GENTE TRENTINA

SM Annali di San Michele

Rivista annuale del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina
di San Michele all'Adige

n° 7 - 1994

Direttore responsabile: Aldo Gorfer

Direttore: Giovanni Kezich

Comitato di Redazione: Gian Mario Baldi, Gian Paolo Gri, Herlinde Menardi,
Giovanni Battista Pellegrini, Chiara San Giuseppe, Giuliana Sellan, Sergio Zaninelli

Consulenza grafica: Rosanna Cavallini

Autorizzazione del Tribunale di Trento n° 601 di data 25 giugno 1988.

Tutti i diritti sono riservati.

ISSN 1120-5687

Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina

Fondato da Giuseppe Šebesta

via Mach, 2 - 38010 San Michele all'Adige (TN)

0461/650314 - 650556 - Fax 0461/650703

Il Museo è aperto tutti i giorni, escluso il lunedì,
dalle 9 alle 12:30, e dalle 14:30 alle 18.

Antropologia museale

Caratteri, rappresentazioni e progetti dei musei antropologici, demologici ed etnografici

a cura di Giovanni KEZICH e Mario TURCI

Atti del 1° Seminario Nazionale di Antropologia museale

Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 4 giugno 1993

Roma, Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, 7 luglio 1993

San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 25 settembre 1993

organizzato dalla *Sezione di Antropologia Museale* della
Associazione Italiana per le Scienze Etno-Antropologiche (A.I.S.E.A.)

SM Annali di San Michele n° 7 - 1994

Sommario

Presentazione

di Andrea LEONARDI vii

Per una antropologia museale

Note di introduzione

di Giovanni KEZICH e Mario TURCI 3

Musei in casa d'altri

Il caso del Musée Historique d'Abomey

di Alessandra ANTINORI CARDELLI 7

Il luogo e il mondo

Il Museo etnografico come centro di documentazione/laboratorio per una didattica dei rapporti tra le culture

di Laura BEDUSCHI 17

Percorsi per la nuova esposizione 'Oceania' del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico «Luigi Pigorini»

di Marco BISCIONE 21

La comunicazione museale e il soggetto etnografico

di Massimo CANEVACCI 31

Museo etnografico e azione culturale

Una proposta su scala regionale

di Enrico CASTELLI 41

Visivo e museale in antropologia	
di Emilia DE SIMONI	51
La nuova museologia antropologica brasiliana	
<i>Il Museu Do Homem Do Norte di Manaus, stato di Amazonas</i>	
di Veralucia FERREIRA DE SOUZA	61
Fonti orali e didattica museale	
di Adriana GANDOLFI	67
Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina e l'opera	
di Giuseppe ebesta	
di Giovanni KEZICH	71
Il museo etnografico nelle derive della modernità	
<i>Appunti di critica antropologico museale</i>	
di Vito LATTANZI	81
I tessuti del Perù precolombiano come fonti iconografiche e	
tecnologiche	
di Laura LAURENCICH MINELLI	93
Metodologia della ricerca e progetto museale in Lamberto	
Loria	
di Alfredo LOMBARDOZZI	109
L'idea culturale del fenomeno museo	
di Luciana MARIOTTI	117
La rappresentazione antropologica museale e i nuovi	
soggetti storici. <i>Alcune riflessioni</i>	
di Carlo NOBILI	131
Musei: esercizi a decostruire già operanti e per volenterosi	
di Vincenzo PADIGLIONE	149
Il Museo delle Genti d'Abruzzo	
<i>I diversi modi di 'leggere' un museo etno-antropologico</i>	
di Anna Rita SEVERINI	175
Il territorio antropologico: beni culturali e globalità	
di Paola Elisabetta SIMEONI	183
Museo d'antropologia	
<i>I luoghi della rappresentazione fra oggetti e vicinanza</i>	
di Mario TURCI	193
Sezione di Antropologia Museale - A. I. S. E. A.	
<i>Regolamento</i>	209

Gli autori

ALESSANDRA ANTINORI CARDELLI, etnologa. Responsabile delle collezioni africane del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico «Luigi Pigorini».

LIDIA BEDUSCHI, etnologa. Direttrice incaricata del Centro Etnografico Provinciale di Mantova.

MARCO BISCIONE, etnologo. Responsabile della sezione 'Oceania' del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico «Luigi Pigorini».

MASSIMO CANEVACCI, antropologo. Docente di Antropologia culturale presso la Facoltà di Sociologia dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza».

ENRICO CASTELLI, antropologo. Docente di Antropologia visuale presso l'Istituto di Etnologia dell'Università di Perugia. Direttore del Museo «Tamburo Parlante» di Montone.

EMILIA DE SIMONI, antropologa. Conservatrice presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, responsabile dell'archivio di antropologia visiva.

VERALUCIA FERREIRA DE SOUZA, museologa. Ex direttrice del Museu do homem do norte, Manaus (Brasile); collaboratrice didattica del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini.

ADRIANA GANDOLFI, operatrice culturale presso il Museo Civico delle Genti d'Abruzzo di Pescara, addetta alla documentazione etnografica ed all'archivio fotografico e sonoro.

GIOVANNI KEZICH, antropologo. Direttore del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, San Michele all'Adige.

VITO LATTANZI, antropologo. Direttore di biblioteca e responsabile del servizio didattico presso il Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico «Luigi Pigorini».

LAURA LAURENCICH-MINELLI, antropologa e archeologa. Docente di Storia e Civiltà precolombiane dell'America presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna; dirige la ricerca archeologico-antropologica CEE Museo de Sitio So-lentiname (Nicaragua).

ALFREDO LOMBARDOZZI, antropologo. Collaboratore didattico del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico «Luigi Pigorini».

LUCIANA MARIOTTI, antropologa Collaboratrice didattica del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico «Luigi Pigorini.»

CARLO NOBILI, antropologo. Sezione America del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico «Luigi Pigorini», responsabile presso lo stesso Museo del Laboratorio di documentazione video-cinematografica.

VINCENZO PADIGLIONE, antropologo. Ricercatore confermato e titolare dell'affidamento di Antropologia culturale presso la Facoltà di Psicologia dell'Università di Roma «La Sapienza». Progettista e direttore del costituendo «Etnomuseo Monti Lepini».

ANNA RITA SEVERINI, operatrice culturale presso il Museo civico delle Genti d'Abruzzo di Pescara, addetta alla documentazione etnografica e al catalogo reperti.

PAOLA ELISABETTA SIMEONI, antropologa. Conservatrice presso il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari, responsabile dell'ufficio catalogo e delle sezioni agricoltura e strumenti di musica popolare.

MARIO TURCI, antropologo. Direttore del Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna, Sant'Arcangelo di Romagna; coordinatore della Sezione di Antropologia museale dell'A.I.S.E.A.

MARIA FEDERICO (Università degli Studi «La Sapienza» di Roma) e CHIARA SAN GIUSEPPE (Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina) hanno collaborato alla cura del volume.

Presentazione

È con vivo piacere che assolvero al grato compito di presentare questo volume, che suggella di fatto il legame tra il nostro Museo e la comunità scientifica nazionale dell'antropomuseologia. Appare del tutto significativo infatti, che quest'ultima, nella sua attuale fase di esordio - se non già più costituente - in quanto comunità scientifica istituita, abbia eletto proprio il nostro Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, subito dopo le istituzioni centrali di Roma - il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari e il Museo Nazionale Preistorico-Etnografico «Luigi Pigorini» - per ospitare la terza sessione del suo primo e importante Seminario di lavoro. E, a fianco delle istituzioni romane, tanto più importanti ed autorevoli, ci piace pensare che il nostro Museo non abbia a sfigurare quanto ad attività, a strutture, a dotazioni materiali, umane ed informatiche.

Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina nasce, come forse è noto, dalla fortunata coniugazione dell'opera di un etnografo entusiasta ed eclettico, quale il nostro Giuseppe Šebesta, con la particolare lungimiranza del legislatore, che ha voluto, fin dal 1972, dotare l'autonomia speciale del Trentino di questo importante strumento di autoconsapevolezza storica ed etnografica. Il luogo stesso in cui si è voluto far sorgere il Museo sembra del resto già preconizzarne la vocazione: San Michele all'Adige, un tempo frontiera meridionale del monachesimo agostiniano di radice germanica - e quindi punto d'incontro di culture e di civiltà - e poi sede del prestigioso Istituto Agrario che ha segnato, fin dalla sua fondazione nel 1874, il rilancio in forma specializzata della vi-

ticultura di questa parte delle Alpi oltre a diventare, qualche anno dopo, uno dei principali capisaldi d'azione per la lotta contro la fillosera. Di questa storia legata a un concetto di ruralismo non grettamente provinciale, ma aperto sui grandi orizzonti culturali dell'Europa, fa ancora fede oggi il Museo. Il nostro è infatti un Museo sì locale - e pertanto legato in maniera rigorosa alla conservazione e alla rappresentazione museografica degli elementi particolari e specifici della cultura popolare del Trentino rurale - eppur tuttavia legato, per dignità d'impianto ma anche e soprattutto per la qualità del lavoro scientifico che in esso si svolge, alle correnti contemporanee di studio dell'etnoantropologia, della storia, dell'economia politica.

Di questo, ne fa fede anche il presente volume, **SM 7 Annali di San Michele 1994**, che viene a onorare con puntualità e rigore l'appuntamento ormai fisso dal 1988 con una rivista nata come miscellanea, e poi sempre più chiaramente dedicata alle tematiche specifiche dell'etnografia alpina, in quanto vero e proprio organo a stampa del Seminario Permanente di Etnografia Alpina che presso il Museo si tiene.

Ma ci piace, tuttavia, l'esserci concessi con questo numero 7 almeno una breve pausa dal rigore monotematico antropalpino, e l'aver raccolto la ricca messe di studi di museografia che provengono dal Seminario di Antropologia Museale di Roma e San Michele. Ci piace infatti che molti tra i più qualificati operatori del settore antropomuseale in ambito nazionale, abbiano pensato a San Michele quale sede consona per discutere di museografia non solo alpina e non solo italiana, ma anche amerindia, africana, oceanica, oltreché schiettamente teorica, conducendo così oltremare, almeno idealmente, prospettiva e respiro culturale dei nostri Annali e del nostro Museo.

Andrea LEONARDI

Presidente

Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina

ANTROPOLOGIA MUSEALE

Atti del Seminario nazionale A.I.S.E.A. - Roma/San Michele all'Adige, 1993

Per una antropologia museale

Note di introduzione

di
Giovanni KEZICH
e
Mario TURCI



Il Seminario di *antropologia museale* da cui questo volume trae origine rappresenta una prima e importante occasione di lavoro verso l'apertura, in ambito disciplinare demo-etno-antropologico, di una riflessione teorica sull'antropologia proprio là dove questa si innesta sulle problematiche della rappresentazione dell'uomo e della sua cultura in forma museale.

La necessità improrogabile di aprire uno spazio di dibattito e di riflessione sul *museo etnografico* quale luogo di elaborazione e di scrittura, e quale oggetto di analisi nella sua complessità storica e culturale, è stata fin dall'inizio al centro dell'attenzione della Sezione di Antropologia Museale che l'A.I.S.E.A. ha voluto accogliere nella propria comunità.

Il Seminario rappresenta quindi la prima iniziativa di respiro ampio promossa dalla Sezione, il cui atto sostanziale di istituzione appare pertanto contenuto nel Seminario stesso. Per questo motivo, abbiamo ritenuto opportuno accludere a questi atti il Regolamento della nostra Sezione di Antropologia Museale dell'A.I.S.E.A., che ne definisce in maniera specifica gli orizzonti teorici e operativi.

Al Seminario, svoltosi tra Roma e San Michele all'Adige nel corso del 1993, è stato dunque affidato il compito di una indagine sulla praticabilità di una antropologia per e al museo, ed ancora, di una riflessione sui caratteri della professione di antropologo, al quale il museo si propone con sempre maggiore frequenza come ambito concreto di lavoro, nonché sulla museologia stessa, quando questa assuma fra i propri interessi lo studio dei rapporti fra Uomo e Museo.

A questo proposito, il Seminario ha orientato il proprio dibattito intorno a tre direttrici tematiche principali: (1) l'identità specifica del museo d'antropologia; (2) la scrittura etnografica e la rappresentazione museale; (3) la didattica museale.

In questo senso, il Seminario ha rappresentato una prima verifica operativa di una pratica del lavoro scientifico e del dibattito teorico che sia innanzitutto ricerca di basi comuni per lo sviluppo di percorsi

particolari e magari inattesi, onde imboccare, una volta individuati, la via del confronto aperto e dello scambio.

Il Seminario nasce quindi dalla necessità di definire uno spazio dialettico, nell'assenza di basi teoriche consolidate e di esperienze paradigmatiche. Anche in campo internazionale, infatti, pur tra le interessanti esperienze rappresentate in modo sostanziale in occasione dei primi *Rencontres Européennes des Musées d'Ethnographie* svoltosi a Parigi nel febbraio 1993, non sembra ancora essersi avviato un dibattito teorico che possa condurre l'antropologia museale al di fuori delle secche in cui la museografia *tout court* così spesso la costringe. Una realtà questa che, trovando espressione in una museografia ancora incerta fra expografia orientata semiologicamente da un lato, ed etnografia testuale dall'altro, si presenta per ora incapace, a parte alcune esperienze rilevanti, di prodursi in un rapporto costruttivo con la teoria e l'analisi antropologica.

Il metodo di lavoro è stato quindi quello di porre all'inizio più quesiti che certezze, per fare della ricerca e del dibattito teorico una occasione creativa capace di fondere esperienze operative e lavoro scientifico.

E veniamo dunque al volume, numero monografico dell'annuario **SM Annali di San Michele** edito dal Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Il volume riproduce i testi delle comunicazioni presentate nel corso di tre riunioni, al Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari di Roma nel giugno/luglio 1993 e al Museo Nazionale Etnografico «Luigi Pigorini», suo dirimpettaio altrettanto illustre nella cornice dell'EUR, e finalmente al Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige, nel settembre dello stesso anno.

Impossibilitati a tematizzare in maniera precisa le tre sessioni, abbiamo preferito, nell'organizzazione degli atti, ricollocare il materiale tutto assieme, presentando le varie comunicazioni secondo l'ordine alfabetico per autori.

Con il senno di poi, tuttavia, appaiono in trasparenza tre filoni tematici precisi, che rappresentano altrettanti possibili percorsi di consultazione e di lettura: il filone specificamente teorico, innanzitutto, seguito da quelli legati alla museografia etnografica d'oltremare, da un lato, e alle esperienze di ambito italico e di ispirazione demologica, dall'altro.

Il primo e più nutrito gruppo di saggi affronta quindi tematiche schiettamente teoriche, a partire dagli excursus storici ed epistemologici offerti rispettivamente da Paola Elisabetta Simeoni e da

Luciana Mariotti. Seguono, in questo percorso ideale, gli approfondimenti particolari dedicati da Lidia Beduschi agli aspetti dell'organizzazione museale in funzione didattica, da Emilia De Simoni alla museologia del visuale, e da Adriana Gandolfi sull'utilizzo in museo delle fonti orali. Massimo Canevacci, Carlo Nobili e Vito Lattanzi, affrontano invece in vario modo il problema del museo antropologico 'nelle derive della modernità' secondo la felice espressione di quest'ultimo: in un mondo cioè, dove 'altri' e culture 'altre' non sono più miraggi esotici o altrettanto improbabili 'reperti' catalogabili asetticamente, ma fanno parte della nostra comune esperienza del vissuto quotidiano, reclamando una propria voce concreta tanto nel dibattito scientifico che nel contesto politico.

Fare un museo, ed un museo d'antropologia, significa quindi collocarsi nel presente, e sempre dalla parte del pubblico: sia che il museo possa essere interpretato come 'terreno' etnografico a sé stante, che come luogo di sviluppo di scritture capaci di rappresentazione, esso non può essere compreso se non mediante il soggetto stesso delle dinamiche che esso suggerisce e presenta, ovvero il pubblico, l'energia del museo, il motivo della sua esistenza, l'indicatore della sua identità. È questo il tema principale affrontato, con mezzi e argomenti diversi, nei due saggi di Vincenzo Padiglione e Mario Turci: il primo, suggerendo nella fenomenologia dell'Uomo in Museo l'oggetto di una antropologia implicita, capace di prodursi in una vera e propria museologia antropologica, il secondo, esplorando la nozione di un Museo/'scrittura' - una scrittura che, secondo lo stile specifico del suo creatore, si assuma il compito, volta per volta, di organizzare sintatticamente le proprie proposizioni. Così nel presentare realtà e culture il Museo sceglie inevitabilmente una via testuale, attraverso modi, accostamenti e rimandi che fanno dell'operazione museologica una vera e propria occasione di 'scrittura' etnografica.

In questo contesto, come è dato vedere dall'articolarsi dei saggi nel volume, ci si è sovente trovati nel bel mezzo del complesso confronto fra le realizzazioni locali di stampo demologico e le realtà museali d'interesse extraeuropeo ovvero fra le potenzialità di una antropologia del «giro breve» raffrontate a quelle dello «sguardo da lontano». In entrambi i settori, i contributi nel presente volume sono più che notevoli. Un primo gruppo di autori ci conducono in piena etnografia d'oltremare: Alessandra Antinori Cardelli nella museografia ormai autoctona dell'antico regno di Abomey in Africa occidentale, Veralucia Ferreira De Souza in quella più mescidata d'Amazzonia, Laura Laurencich Minelli, con un contributo molto

specifico, nel pieno della cultura del tessuto nel Perú incaico. Dalla balconata del Museo «Pigorini», Marco Biscione, lancia lo sguardo direttamente in Oceania, come pure Enrico Castelli dal suo osservatorio umbro, in Africa orientale, permettendoci così di affrontare le complesse problematiche della museografia etnografica postcoloniale 'd'importazione'.

A questo proposito, ci si interroga su quale sia il rapporto specifico tra questa *etnomuseografia*, specificamente antropologica, e quella nostrana, di ispirazione piuttosto demologica. Siamo davvero certi che tali ambiti d'esperienza scientifica siano assimilabili all'interno della medesima «antropologia museale»? Quanto di 'museale' li accomuna e quanto di specificatamente 'antropologico'? Ad approfondire i termini di siffatti quesiti sono i contributi che riguardano esperienze di museografia etnografica di ambito italico, a cominciare dal saggio di Alfredo Lombardozzi sull'opera, fondante per i nostri studi, di Lamberto Loria. Seguono pertanto, sempre nel nostro percorso ideale, i contributi di Giovanni Kezich sul Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige, e quello di Anna Rita Severini sul Museo delle Genti d'Abruzzo di Pescara: due vicende distanti e diverse, eppure per molti versi parallele. Altri autori, tra quelli citati (Beduschi, Simeoni, Turci, e altri ancora), si avvalgono tuttavia di riferimenti alla museografia d'ispirazione demologica. Quello testé proposto, infatti, è più che altro un percorso ideale, che non vuole precorrere o prevaricare la libertà del lettore di scorrere i saggi, trovando da sé riferimenti e connessioni. Crediamo di poter supporre, infatti, di poter offrire con questo volume alla comunità scientifica degli antropologi italiani un primo compendio di studi particolarmente ricco e fecondo, e forse il primo e più qualificato ad essere dedicato, nel nostro paese, ai temi specifici della antropologia museale.

Tra una ricerca degli indizi di una pratica antropologica che possa farsi Museo, ovvero di una museologia a lessico antropologico, e la scelta del Museo quale particolare 'terreno' offerto all'interesse e all'interpretazione dell'antropologo, è quindi definito il campo specifico di questa nostra sotto-disciplina. In questa prospettiva, il nostro augurio è pertanto quello che questo volume possa contribuire concretamente all'apertura di un campo d'interessi che possa essere d'ausilio sia all'antropologia che alla museologia, e non soltanto a quella d'indole antropologica.

Musei in casa d'altri

Il caso del *Musée Historique d'Abomey*

di Alessandra

ANTINORI

CARDELLI



Il museo è soltanto uno fra i tanti elementi culturali che gli europei hanno introdotto nell'Africa sub-sahariana nel corso di cinque secoli: dal primo contatto stabilito nel XV sec., fino alla conquista, alla dominazione coloniale e agli anni della raggiunta autonomia politica. Creato in epoca coloniale - a partire dagli anni '40 - sul modello dell'esposizione etnografica ottocentesca, il museo svolgeva in Africa la funzione di laboratorio di ricerca socio-antropologica al servizio dell'amministrazione coloniale, ed era fonte di rifornimento per i grandi musei etnografici europei. Un museo, quindi, realizzato in territorio extra-europeo ma rivolto quasi esclusivamente ad un pubblico europeo; un museo dinanzi al quale la popolazione locale subiva con sostanziale distacco e disinteresse, tutte le interpretazioni che le venivano fornite a proposito della sua propria cultura.

Da tale scenario consolidato si distacca, almeno in parte, il caso del *Musée Historique d'Abomey*. Inaugurato nel 1944 nella colonia francese del Dahomey (attuale Repubblica del Bénin) sotto l'egida dell'*Institut Français pour l'Afrique Noire* (IFAN) ⁽¹⁾, il museo di Abomey fu realizzato grazie anche al coinvolgimento delle strutture politiche autoctone. Di esso si parlò allora come del «primo museo nazionale di un popolo dell'Africa occidentale ospitato in un edificio stilisticamente adatto al suo contenuto» ⁽²⁾. In realtà non si trattò tanto del riuso di un edificio storico, quanto piuttosto della musealizzazione dell'edificio stesso con tutte le sue collezioni, ma anche con la vita dei suoi abitanti (le famiglie reali), con le tombe dei re, con quel cerimoniale e quel culto che tuttora animano il sito.

Visitando il museo oggi, si avverte ancora l'interazione costante di tre componenti: il sito storico, la collezione e le famiglie reali. Il primo impatto avviene, ovviamente, con ciò che è fisicamente percepibile: gli edifici in terra cruda, i grandi cortili, i bassorilievi, gli oggetti esposti. Le esposizioni propriamente museali si alternano, in sequenza topografica, ad una serie di piccoli edifici ai quali non è sempre consentito accedere in quanto sono tuttora oggetto di culto da parte dei membri delle famiglie reali. Una guida accompagna i visitatori, illustrando la storia della dinastia, la funzione degli oggetti esposti e i significati dei simboli e degli emblemi più ricorrenti.

Dietro a tutto ciò si avverte, senza vederla, la presenza delle famiglie reali. Si ha la sensazione di essere in un luogo sacro, ma non si riescono a percepire le voci straniere, o di oltretomba, che animano una vita alla quale, sentiamo, non ci sarà concesso accedere.

Il sito storico di Abomey

Circondato dai resti di una muraglia in terra cruda lunga quasi tre chilometri, il sito storico dei palazzi reali di Abomey, antica capitale del Regno del *Danxomé* ⁽³⁾ si estende su una superficie di circa quaranta ettari. All'interno del perimetro si trovano le rovine di un certo numero di costruzioni anch'esse in terra cruda che costituivano i «palazzi» di ognuno dei re succedutisi ad Abomey a partire dalla metà del XVII secolo ⁽⁴⁾.

Nelle costruzioni che occupano l'area corrispondente ai palazzi di re Guézo (1818-58) e di re Glélé (1858-89) furono allestite, nel 1944, quattro sale espositive, due delle quali sono oggi chiuse. Si tratta di spaziose costruzioni, la cui funzione era in origine quella di sale per le udienze del re, decorate all'esterno da bassorilievi policromi che raffigurano gli emblemi dei vari re. Il percorso di visita procede attraverso gli ampi cortili di questi due palazzi, collegati da piccoli porticati di accesso.

Le famiglie reali

Le origini della dinastia dei re del *Danxomé*, la dinastia degli Agasouvi, o figli della pantera, si fanno risalire al 1620, ma si ritiene che il primo re che stabilì il proprio palazzo ad Abomey fosse Ouegbadja (1645-85). Colui che aprì le relazioni commerciali con i portoghesi basati a Ouidah, sulla Costa degli Schiavi, fu Agadja (1708-32), il re che diede il primo impulso alla tratta degli schiavi, fonte di potere e di ricchezza per il Regno del *Danxomé*. Nel corso del regno di Guézo (1818-58) il commercio degli schiavi fu abbandonato e vennero introdotti la coltivazione e il commercio della palma da olio.

Ogni nuovo re veniva designato generalmente tra uno dei figli del predecessore, e veniva scelto in base alla sua presunta attitudine a regnare. Le inevitabili contese che ne derivarono generarono un certo numero di linee di discendenza, spesso in conflitto tra loro. Esistono oggi ad Abomey due re, che rivendicano ognuno la propria legittimità; non c'è una sola famiglia reale, ma più famiglie reali. Organo garante della tradizione è il C. A. F. R. A. (Conseil d'Administration des Familles Royales d'Abomey) che esercita un suo controllo sulla politica cul-

turale e sulla gestione del museo; sebbene queste siano ufficialmente di competenza del Ministero della Cultura.

Pur con alcune inevitabili restrizioni, le famiglie reali continuano a frequentare il palazzo per le loro pratiche tradizionali, curando ogni quattro giorni (la settimana *fon*) i rituali del culto dei re defunti. Nel grande cortile delle adunanze vengono ancora periodicamente celebrate le grandi cerimonie pubbliche che un tempo erano indette dal re: la annuale festa degli ignami, al momento del raccolto, e la più importante festa, detta la *grande coutume* (grande tradizione), in cui si onorano tutti i re defunti. In tali circostanze vengono temporaneamente prelevati alcuni di quegli oggetti che a suo tempo le famiglie hanno consentito ad inserire tra le collezioni del museo.

ANTINORI CARDELLI



La storia delle collezioni

La consistenza della collezione è stata stimata intorno ai mille oggetti, quasi tutti provenienti dal tesoro reale. Si tratta di oggetti che esprimono il simbolo della monarchia stessa, accanto ad altri oggetti commemorativi dei singoli sovrani. L'allestimento museale li presenta secondo l'ordine cronologico della dinastia; per ognuno dei re viene esposto il trono, con alcuni dei *parafernalia* ornati degli emblemi e dei simboli riferibili al periodo di regno: il parasole, le *assins*, le *recadi* ⁽⁵⁾, le *tentures* - tappezzerie costituite da tessuti ricamati mediante applicazioni di disegni ritagliati da tessuti di vari colori - i cui ideogrammi sintetizzano la storia del regno.

Quando le truppe francesi conquistarono il palazzo, nel 1892, vi trovarono molto meno di ciò che si attendevano. Il re Gbéhanzin (1889-92), che aveva opposto una disperata resistenza alla occupazione del regno, aveva abbandonato i luoghi dando fuoco a tutto. In gran

1. Veduta del muro di cinta del sito storico dei Palazzi Reali di Abomey.

2. Uno degli spazi aperti del museo, il «cortile dei cannoni» che faceva parte del palazzo del re Glélé.

parte distrutto dall'incendio il palazzo, distrutti dal fuoco, o preventivamente spostati altrove, gli oggetti della collezione reale: ciò che rimaneva di un presunto immenso tesoro, accresciutosi nel corso degli anni anche mediante il commercio degli schiavi, era soltanto qualche sgabello, alcuni tessuti locali e una quantità di bevande alcoliche di fabbricazione locale e straniera. Soltanto successivamente furono rinvenuti numerosi altri oggetti, conservati altrove in città presso alcune famiglie di stirpe reale.



3. L'esterno di una delle sale del re Guézo. Due lati dell'edificio sono ornati da bassorilievi policromi che raffigurano emblemi di Guézo e del suo regno. Il tetto, in lamiera ondulata, era originariamente in paglia, assai più largo e spiovente.

4. Uno dei due re di Abomey, il discendente di Gbéhanzin, accompagnato dal suo seguito, nel grande cortile del palazzo di Guézo (1992).

Al re sconfitto successe, nel 1894 un nuovo re, Agoli-Agbo, designato dalla famiglia reale e gradito al governo francese. Avvertendo forse la portata del grande mutamento storico che stava vivendo, Agoli-Agbo sentì la necessità di preservare la memoria degli antichi regni, mediante la ricostruzione materiale di ciò che era andato distrutto. D'altronde il prestigio di ogni re del *Danxomé* era sempre stato legato anche alla capacità di accrescere il patrimonio ricevuto in consegna, commissionando oggetti preziosi agli artisti di corte e procurandosi importanti doni da parte degli europei.

Agoli-Agbo si accinse dunque a ricostruire sia il palazzo che la collezione reale. Furono così recuperati due tra i palazzi reali: quello di Guézo e quello di Glélé. Molti degli oggetti del tesoro distrutto furono realizzati ex novo, ripristinando l'attività degli artisti di corte. Questi erano costituiti in clan familiari specializzati nelle singole arti; c'erano gli intagliatori in legno, i *tenturiers* (letteralmente: coloro che fanno i tendaggi), i fabbri, gli specialisti della lavorazione del cuoio e gli intagliatori di zucche.

Il palazzo conobbe la sua prima fase di abbandono già a partire dal 1900 quando l'ultimo re, Agoli-Agbo, venne esiliato. I restauri, condotti dai francesi, iniziarono soltanto nel 1911; le coperture dei tetti, originariamente in paglia, vennero allora sostituite con lamiera ondulata, alterando l'angolo degli spioventi e riducendone l'aggetto ⁽⁶⁾.

Fu intorno al 1929 che l'amministrazione coloniale cominciò a pensare ad un museo. Doveva essere un museo storico, sul tipo di alcuni di quelli europei, ospitato all'interno di un antico edificio alla cui storia avrebbe dovuto essere dedicata l'esposizione museale.

Un tale progetto non poteva essere realizzato che con la collaborazione della famiglia reale. Uno dei discendenti fu quindi nominato conservatore della collezione, con l'incarico di farne l'inventario, mentre l'amministrazione stessa si adoperava affinché alcuni degli oggetti conservati presso le famiglie reali fossero ricollocati nel palazzo ⁽⁷⁾. All'inaugurazione si giunse nel 1945, quindici anni prima della proclamazione dell'indipendenza dello Stato del Dahomey.

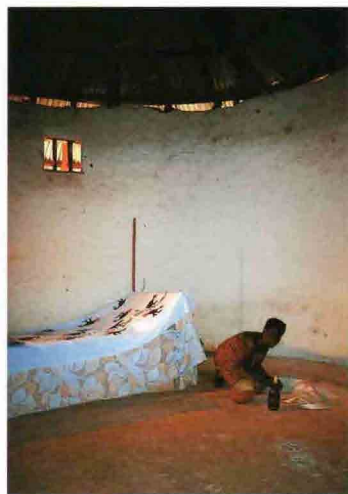
Da allora il museo ha subito varie ed alterne vicende. Ciò che ne rimane oggi consente tuttavia di vedere ancora l'impostazione iniziale, cui contribuirono le esigenze e i punti di vista, pur differenti, sia dell'amministrazione coloniale che del potere autoctono.

Gli obiettivi dell'amministrazione coloniale

Con la musealizzazione del palazzo, l'amministrazione francese ⁽⁸⁾ intendeva preservare ciò che rimaneva di una importante tradizione arti-

5. La tomba del re Guézo, posta all'interno del perimetro dei palazzi reali. La raffigurazione del bufalo, emblema di Guézo, vi è ripetuta tutt'intorno alla costruzione.

6. Offerte rituali sulla tomba del re Guézo, all'interno della costruzione circolare che funge da monumento funebre.



stica e architettonica, evocando la storia del potente regno del *Danxomé* e presentando alcuni degli aspetti della sua arte di corte.

D'altro canto, si intendeva mettere in evidenza il carattere «barbaro» della religione africana, per rafforzare il consenso francese alla colonizzazione, mentre la distanza culturale tra colonizzatore e colonizzato veniva ulteriormente ribadita nel presentare l'arte dahomeana senza alcuno spessore diacronico, come congelata in un modello fisso, la cui ripetitività risultasse rigidamente imposta da una tradizione che impediva ogni evoluzione stilistica e iconografica.

L'apertura del palazzo il cui accesso era un tempo riservato a pochissimi - e con un cerimoniale assai complesso - avrebbe ridimensionato l'influenza che il re esercitava sull'andamento degli affari del paese, compiendo una sorta di demistificazione di uno spazio sacro. Oltre ai turisti, infatti, anche i discendenti degli antichi nemici potevano ormai calpestare il terreno dei grandi cortili; e perfino visitare la tomba del re ed alcuni dei sacelli più segreti. Secolarizzare il palazzo doveva dunque servire a desacralizzare la monarchia mostrando ciò che restava di un regno che, in quanto concluso, poteva ormai essere archiviato nella musealizzazione⁽⁹⁾.

La sconsecrazione dei luoghi comportava anche la sconsecrazione di molti degli oggetti la cui complessa simbologia poteva essere intesa secondo diversi livelli iniziatici. Essa venne semplificata in una presentazione museale che decodificava ogni immagine come un semplice ideogramma, legato unicamente al nome del singolo sovrano, o come un rebus che riassume un episodio del regno.

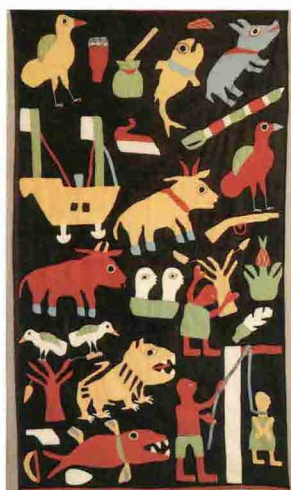
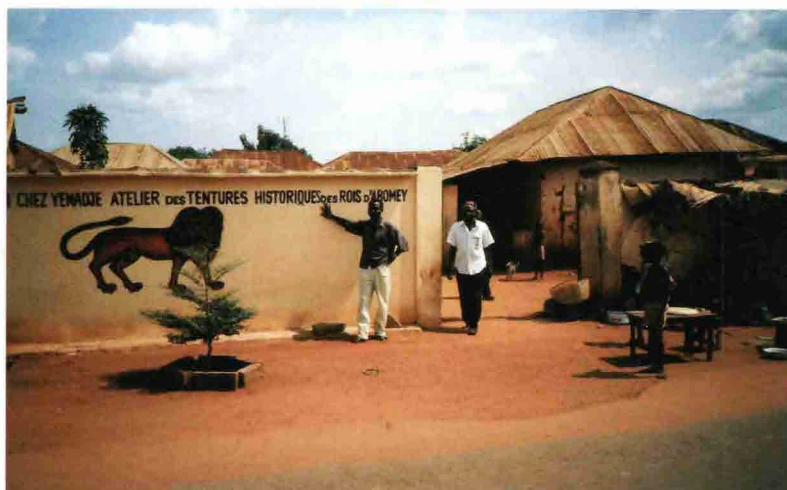
La tradizione orale: questa è un'altra Storia

Le famiglie reali dal loro canto, messe in grado di influire sulle decisioni che riguardavano la creazione del museo, contribuirono ad un altro tipo di riduzione. Loro obiettivo principale sembra essere stato quello di imporre una storia ufficiale che servisse alla glorificazione del re Glélé e di suo padre Guézo, legittimandone la discendenza. La scelta di restaurare come sede del museo i soli palazzi di Glélé e di Guézo sembra essere stata motivata dalla opportunità di affermare i diritti della linea dinastica di questi due re.

Nelle sale del museo la storia del regno ha subito dunque un notevole processo di semplificazione: viene mostrata soltanto la storia ufficiale, quella che esalta le gesta militari e trascura gli aspetti meno epici, pur indispensabili alla comprensione del concatenamento degli eventi. Il visitatore avverte che, nella sequenza dinastica, la cronologia compie un salto di ventuno anni: la *damnatio memoriae* ha inghiottito il regno di Adandozan (1797-1818), giudicato indegno di regnare e depo-

sto in seguito ad un colpo di stato. Ciò che a noi appare come una manipolazione dei fatti storici, è sentito invece ad Abomey come una giusta e consapevole selezione della memoria storica, compiuta in funzione del mantenimento degli equilibri del potere tradizionale ⁽¹⁰⁾. Con la censura posta su Adandozan vien infatti sancita anche la esclusione dei suoi discendenti da ogni legittima aspirazione al trono.

ANTINORI CARDELLI



Originale o copia? dov'è il problema?

Appare difficile datare la collezione e ricostruirne la storia. Si ritiene che la maggior parte dei pezzi risalgano ai regni di Glélé (1858-89) e di Agoli Agbo (1894-1900) entrambi i quali dovettero reintegrare il patrimonio del palazzo, in seguito ad un incendio ⁽¹¹⁾. E' probabile che buona parte degli oggetti che portano emblemi corrispondenti ai regni anteriori al 1860 fosse commissionata da Agoli-Agbo in occasione dei solenni funerali commemorativi di suo padre Glélé, che ebbero luogo nel 1896.

Si tratta di repliche - o più probabilmente di invenzioni *ex novo* - eseguite tutte entro uno stesso breve lasso di tempo. Ad una osservazione diretta, infatti, tutti i troni della collezione sembrano opera della stessa mano e corrispondono ad un unico tipo stilistico che è quello del trono di Guézo, unico originale rimasto (oltre ai due che sono oggi a Parigi). Analoga difficoltà di datazione si avverte per le *assins* e per le *recadi*, oggetti identificati, e attribuiti a questo o a quel re, unicamente sulla base dell'emblema che portano. Per quanto riguarda le *tentures* del tesoro dinastico, esse venivano rinnovate e ricopiate periodicamente, man mano che la tela cedeva sotto l'usura del tempo.

7. L'ingresso del comprensorio della famiglia Yemadjé, *tenturiers* di corte fin dal tempo di Gbéhanzin. Nel cortile all'interno, si trovano gli altari famigliari e un laboratorio artigianale che produce le «tele di Abomey», versioni moderne e commerciali delle *tentures* del palazzo reale.

8. Una delle «tele di Abomey» di produzione moderna. Riasume in un solo quadro gli emblemi più noti per i dodici re.

Ciò che appare tuttora di vitale importanza, per una cultura a tradizione orale come quella di Abomey, è il perpetuarsi della memoria; molto al di là della durata e della speranza di vita del supporto-documento. Perduto o distrutto che sia il supporto materiale di tale memoria, se ne può ricostruire un altro identico; la replica non è considerata una contraffazione, a condizione che sia rispettata l'integrità del contenuto. Non si prova il bisogno di documenti originali, né di prove materiali o evidenze storiche. Ciò che conta è il simbolo. E' infatti la parte più volatile del documento, la memoria stessa, che funge da reperto storico ⁽¹²⁾. Le informazioni dell'inventario del museo, redatte sulla scorta della sola tradizione orale, sono infatti incentrate unicamente sulla identificazione della allegoria del «nome forte» del re cui il simbolo si riferisce. Esse ci forniscono perciò una datazione puramente ...simbolica.

Emblemi e ideogrammi

Ogni emblema rimanda a quello che viene definito il «nome forte» del re, nome che questi sceglieva al momento della sua nomina e che era sintetizzato in una breve frase che esprimesse tutta la forza e la potenza della sua personalità, o che alludesse alle circostanze dell'inizio del regno. Il nome veniva poi raffigurato sull'amaca reale, sul pa-

9. Particolare della sala dove sono le *assins*. In primo piano un tipo particolare di *assin*, destinata ad essere posta sul culmine del tetto conico di un edificio funebre. Il leone è l'emblema principale del re Glélé.

10. Alcuni oggetti conservati nei depositi del museo. In primo piano una *re-cade* con una croce in argento, tema di probabile influsso portoghese.



rasole, sulle *recadi*, sulle *assins*, sulle *tentures* del palazzo, e sui bassorilievi policromi che ornavano l'esterno degli edifici reali. All'emblema del nome forte si andavano aggiungendo, nel corso del regno, altre raffigurazioni, quali allegorie delle gesta del re.

Si ha così una serie di ideogrammi che possono essere letti in diversi modi o, per meglio dire, in modo gradatamente sempre più complesso. Non vi è necessariamente una corrispondenza univoca tra la raffigurazione di un animale ed i vari concetti cui esso può servire da simbolo. Le parole con cui si decifra il rebus che racchiude un proverbio o un'allegoria storica non sono mai totalmente esplicite; il significato sembra intenzionalmente velato, affinché l'interlocutore possa ricostruirne egli stesso il messaggio, deducendolo dal repertorio che corrisponde al livello della sua personale conoscenza iniziatica.

Visita guidata

Senza voler affrontare in questa sede il tema dell'impatto del museo nell'Africa di oggi - né quello delle lingue o del linguaggio divulgativo più idoneo per il pubblico dei musei africani - ci sembra opportuno sottolineare come nel corso della visita al museo di Abomey non si avverta quella che può apparire come una carenza di didascalie.

L'esposizione consiste in una serie di allegorie ed emblemi che richiedono ognuno un forte sussidio di decodificazione simbolica. E la visita guidata, offerta in francese e in lingua locale, svolge precisamente tale funzione - non quella, apparente, di supplire alla mancanza di testi scritti. Al pubblico, che si compone in eguali proporzioni di turisti europei e di visitatori africani provenienti dal Benin stesso e da paesi limitrofi, viene infatti offerta una spiegazione, flessibile e interattiva, che può adattarsi via via al livello culturale e iniziatico del visitatore. L'immagine simbolica, e la parola che la illustra, assumono così un valore diverso a seconda delle capacità di comprensione dell'interlocutore.

Si ha l'impressione che la parola scritta non possa assolutamente, in un simile contesto, sostituire la trasmissione orale; poiché a formare il valore magico e sacrale della parola concorre in gran parte la frequenza del suono e soprattutto la intonazione affettiva della voce.

Ne deriva, per il museo di Abomey così come è oggi, la necessità di una cura tutta particolare nella selezione, formazione e controllo costante, del personale che svolge il servizio di guida del museo. Ciò è compito esclusivo di quel gruppo di anziani - depositari della tradizione, dell'etichetta e dei contenuti iniziatici - che fa capo alle famiglie reali e che veglia, ancora oggi, sulla integrità della trasmissione del sapere.

- (¹) L'IFAN coordinava allora, per tutta l'Africa Occidentale Francese, la ricerca etnografica sul terreno, la raccolta di tutti i dati e tutte le collezioni che confluivano nei musei francesi.
- (²) Cfr. E.L.R.MEYEROWITZ «The Museum in Royal Palace at Abomey, Dahomey», *Burlington Magazine*, 1944:147.
- (³) Dal 1986 il sito è stato inserito dall'UNESCO nell'elenco dei siti monumentali del patrimonio mondiale in pericolo.
- (⁴) I dodici re sono: Dakodonou (1625-45), Ouegbadja (1645-85), Akaba (1685-1708), Agadja (1708-32), Tegbessou (1732-74), Kpengla (1774-89), Agonglo (1789-97), Adandozan (1789-1818), Guézo (1818-58), Glélé (1858-89), Gbèhanzin (1889-94), Agoli-Agbo (1894-1900).
- (⁵) *Assin* è un piccolo altare portatile, costituito da un emblema, in ferro o bronzo, sostenuto da uno stelo di ferro che si conficca nel terreno sul luogo dell'evento cerimoniale; *recade* (dal portoghese *recado*, messaggero) indica una piccola mazza in legno, ornata dell'emblema del re; portata da un messaggero, rappresenta il volere e la presenza stessa del re.
- (⁶) Da allora i restauri si sono susseguiti fino ad anni recenti; le mura in terra cruda e le strutture di copertura hanno subito numerosi ulteriori rimaneggiamenti.
- (⁷) Nello stesso periodo l'amministrazione procurava ai musei francesi alcuni fra i migliori esempi dell'arte dahomeana. Furono così portati al Musée de l'Homme la celebre statua di ferro del dio Gu, con i due troni di Glélé e di Gbèhanzin, due sculture zoomorfe a grandezza naturale e i calchi di molti dei bassorilievi policromi.
- (⁸) Cfr. S.BLIER PRESTON «The Musée Historique in Abomey: Art, Politics and the Creation of an African Museum» in *Arte in Africa* 2 a cura di E.Bassani e G.Speranza, Firenze, Centro di Studi di Storia delle Arti Africane, 1991.
- (⁹) Cfr. S.BLIER PRESTON. op.cit.
- (¹⁰) Nel settembre 1992, la delegazione del C.A.F.R.A., intervenuta alla inaugurazione di una piccola mostra didattica realizzata come training per i tecnici dei musei del Benin, ha lasciato una dichiarazione scritta che - tra altre precisazioni di carattere formale - dice testualmente: «...il nome di Adandozan non deve figurare nell'elenco dei re di Abomey...». (Il training, di tre mesi, era organizzato dall'ICCROM nel quadro del PREMA 1990-2000; un programma decennale di formazione alla conservazione preventiva nei Musei Africani).
- (¹¹) Si sa infatti che un incendio distrusse il tesoro intorno al 1850; un secondo più grave incendio distrusse l'intero palazzo nel 1892, al momento della presa di Abomey da parte dei francesi.
- (¹²) Fonti della storia ufficiale sono le lodi dei re cantate dai *kpalingan*, o cronisti di corte.

Il luogo e il mondo

*Il Museo etnografico come centro di documentazione/laboratorio
per una didattica dei rapporti tra le culture*

di Lidia
BEDUSCHI



Le stranezze

L'antropologia delle «stranezze» per costruire le spiegazioni delle raccolte etnografiche di «cascami» (alludo al primo capitolo di *Mirror for man* di Clyde Kluckhohn del 1949, «Strani costumi, cocci, crani»). La prospettiva è però quella di Geertz che da Kluckhohn muove per prenderne le distanze; con essa concordo, anche nel prospettarla come un possibile compito finale del museo etnografico: molto in sintesi, gli uomini sono uguali perché sono diversi. Scrive Remotti nell'*Introduzione italiana a Interpretazione di culture* (Bologna 1987):

« (...) Geertz prende le distanze da entrambi i punti di vista, in quanto ricercano il senso dell'umanità nei fatti generali, nelle identità o nelle somiglianze sottostanti le differenze. Ma per Geertz le generalità che si possono scoprire a livello umano o pan-culturale sono banalità vuote, che dicono ben poco sul senso reale dell'umanità. Lungi dall'obliterare le stranezze o le differenze, occorre secondo Geertz incorporarle positivamente nella propria concezione dell'uomo: la ricerca di che cosa è l'uomo non passa attraverso le differenze per poi superarle, bensì le mantiene in una concezione antropologica che vuole riprodurre e dar conto delle particolarità dei vari possibili modi di essere umani. «Se vogliamo scoprire in che cosa consiste l'uomo» - afferma infatti Geertz - «possiamo trovarlo solo in ciò che sono gli uomini: e questi sono soprattutto differenti».

Le «stranezze» propongono, secondo me, un modello epistemologico forte alla museologia etnografica: vi predominano paradigmi antropologici (nel senso di «non folklorici») della spiegazione, che gerarchizzano i paradigmi storico-sociali senza affatto escluderli, anzi recuperandoli come momento di una sintesi di livello più alto: là dove si colloca la raggiunta consapevolezza della natura segnica della cultura.

«Il concetto di cultura porta infatti con sé per un verso la dimensione simbolica (la cultura fatta di simboli e questi sussistono solo in quanto sono condivisi) e per l'altro verso la dimensione della variabilità e della particolarità (la condivisione di simboli coincide con la costituzione di comunità, le quali proprio in questo modo acquisiscono il senso della loro identità)». (REMOTTI, cit.p.17).

Non è certamente un caso che la stragrande maggioranza dei musei etnografici italiani (includo tra essi anche le raccolte, anzi molti musei in realtà non hanno mai superato il carattere di mera raccolta cfr. al proposito Massimo Tozzi Fontana, «Museografia della cultura materiale: note sulla situazione attuale con particolare riferimento al caso dell'Emilia Romagna», in *L'Ippogrifo. Politica ed economia dei beni culturali e ambientali*, anno III, 1 Aprile 1990, pp.75- 83, per un esempio abbastanza aggiornato dei problemi connessi allo scadimento delle attività museografiche) siano per antonomasia musei della cultura materiale (e contadina in modo più particolare), nei quali dunque, quando nei casi meno frequenti si è proceduto ad una sistemazione e ad una lettura degli oggetti esposti, la chiave di spiegazione ergologica sia quella dominante. Il lavoro di contestualizzazione sociale nei musei della cultura materiale, quando viene compiuto, va nella direzione di una riduzione delle «stranezze»: se pur certo anche correttamente verso un recupero della leggibilità degli oggetti esposti.

Una proposta provocatoria

La proposta che qui avanzo non è per ora che una provocazione che offro alla discussione, poiché non mi è stato possibile tradurre nemmeno parzialmente in atto i progetti di sistemazione museografica pensati per una sezione di una raccolta che già esiste (*Mostra permanente di civiltà contadina. Oggetti di proprietà del signor Cesare Natali, collocati presso la scuola elementare di Montanara di Curtatone, Mantova*) e per il progettato Centro Parco di Rivalta sul Mincio, che dovrebbe accogliere un museo della pesca, quale risultato della restituzione dei materiali di inchiesta della ricerca che da tempo sto conducendo per l'ALLI (*Atlante Linguistico dei Laghi Italiani*, Università di Perugia). Prima di accennare ai due casi, voglio nominare la provocazione: la chiamerò per ora «recupero delle stranezze» alla Geertz e dirò che in un caso dovrebbe avvalersi di una prospettiva etnoscientifica (il museo della pesca); nell'altro (la sezione sulla filatura-tessitura della raccolta sulla civiltà contadina) dovrebbe muovere invece da una prospettiva primariamente sapiariana (ma non per questo antigeertziana). Dalla «selva delle somiglianze», per procedere in entrambi i casi a produrre dopo il riconoscimento, la visione, e in definitiva la consapevolezza che qualità specifica dell'essere uomini sono «le differenze». Il debito contratto verso Geertz comunque si chiarisce ancora una volta, certo un po' sbrigativamente per ora, attraverso l'ultima citazione da Remotti:

«La rilevanza di Geertz, il profondo significato che assume la sua figura nel contesto dell'antropologia contemporanea, consiste proprio in questa scelta conservativa dei casi particolari, nella cura delle piccole e delle grandi tradizioni, perché esattamente in questo modo, motivando e teorizzando questa scelta, non soltanto egli ha offerto eccellenti contributi etnografici, ma finisce pure per evocare, per contrasto, le possibili altre scelte che sono state compiute e che si possono ancora compiere in antropologia obbligandoci a rimeditare su di esse: come la scelta di uscire dai «significati» e dalle «interpretazioni» e di uscire dai casi particolari per collegarli ad altri casi particolari. Queste sono in fondo scelte trasgressive, se non pro-gressive, che comportano un prezzo quanto meno di riduzione o contrazione dei «significati» e delle «interpretazioni» geertziane. Provare a mettere insieme casi diversi (come l'antropologia ha sempre tentato di fare), o transitare con tutte le cautele possibili dagli uni agli altri, comporta un prezzo che un altro esperto di «significati», Edward Sapir, aveva illustrato con grande lucidità: «l'analisi distruttiva di ciò che è familiare è il solo modo che permetta di avvicinarsi alla comprensione di modi di espressione fondamentalmente diversi».

Due esempi parziali

I. Il Museo della pesca del Centro Parco di Rivalta sul Mincio

La scelta doveva essere quella di incentrare il percorso museografico sulle etnotassonomie (biotassonomie in particolare) e sulla centralità della lingua come sistema di modellizzazione primario. Una pregressa esperienza didattica con insegnanti di scuola dell'obbligo ed una prima sistemazione dei dati relativi all'avifauna lacustre (costruzione della tassonomia popolare locale e suoi criteri), mi «confortavano» sul percorso. Ma tutto è rimasto nei sogni.

II. La sezione filatura e tessitura della raccolta Natali

Definizione

Telaio. (lat.parlato *telariu(m)*, da *tela*, s.m.; dial. *tlér*).

Riconoscimento

Tipi di telai con didascalie: a quale tipo corrisponde il telaio esposto? A che cosa serve? Come è fatto? (disegni delle parti e riconoscimento sull'oggetto), ecc.

Lettura

Come funziona? Per che tipo di filato serviva il telaio esposto? La canapa  per quali tessuti, per quale impiego? Chi usava il telaio? Dove? Quando?

Questo specifico telaio da dove viene, ecc. (testimonianza orale). Ricostruzione delle serie paradigmatiche e sintagmatiche del contesto locale e di serie comparative di contesto sovralocali. Uscita dall'uso, quando? Perché? La tessitura oggi.

Il livello simbolico

Filatura e tessitura. La tela di Penelope; modi di dire: tessere la propria tela; tessere intrighi; la tela del ragno. Racconti popolari e culti sulla filatura e la tessitura, iconografia popolare e culta: le Parche, Moire, Fatae, Norne filano, tessono, tagliano ☞ divinità femminili in tante culture ☞ connessione con il destino ☞ Rosaspina (Grimm in audiocassetta) ☞ l'Annunciazione, Maria che fila, rinvio ad Eva: mentre Adamo scavava ed Eva filava...; ☞ lontano, i Maya, Ixchel o Cha-Chel (divinità lunare raffigurata accanto al telaio, che come Ixcaneom viene collegata all'immagine del ragno ☞ la Luna ☞ l'Annunciazione con la falce di luna.

Il fuso nell'Europa medievale attribuito di figure femminili: Giovanna d'Arco come pastorella, santa Margherita, santa Genoveffa ☞ vita contemplativa; Giovanna d'Arco come pulzella d'Orleans come è raffigurata? Iconografia culta e popolare; testi culti e popolari.

Le connessioni simboliche sono mediate dalla lingua (metafora e metonimia). Vedi l'esempio nel dialetto locale:

<i>tlarina</i>	ragnatela
	panno
	velatura sulla superficie del vino
	e di altri liquori

Modi di dire

Ricerca sulle somiglianze tra culture lontane e sulle differenze di significato mediate dai contesti specifici (la selva delle somiglianze appunto come selva ingannevole, che propone problemi più che risolverli. Il suggerimento è che la soluzione dei problemi di significato sta nella disciplina del contesto).

Istruzioni per l'uso

Gli appunti che precedono non sono diventati del tutto, compiutamente un testo. Non potevano: ho difatti, e mi ripeto, solo immaginato, pensato e non «fatto». Andare oltre nella scrittura, per la sola scrittura, non ha alcuna rilevanza ormai. Per me.

Percorsi per la nuova esposizione 'Oceania'

del Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico «Luigi Pigorini»

di Marco
BISCIONE



Nella presentazione del progetto per la nuova esposizione delle collezioni dell'Oceania, in una fase di riflessione sull'antropologia museale, credo che l'aspetto principale non sia in una elencazione di nomi di sezioni, temi, elenchi di oggetti da esporre. Tanto più che essendo questo un progetto in via di definizione e non ancora realizzato molte saranno le alterazioni e i compromessi (di tipo economico, architettonico e allestitivo) che potranno modificare la lista degli oggetti o la sequenza degli scenari.

L'interesse poi non è nei fatti (come scrisse Edmund Leach riferendosi al testo di Raymond Firth *We the Tikopia*), ma quello che dai fatti si può desumere come esperienza generale.

Per cui prima di scendere nei dettagli vorrei soffermarmi su quello che ritengo sia il problema principale in un museo etnografico, cioè il principio ispiratore dell'esposizione, o, meglio ancora, il criterio di scelta; e qui si intende scelta in senso lato, scelta come politica: quindi scelta di criteri, scelta di percorsi, scelta di oggetti.

L'esposizione in un Museo parte dagli oggetti (non sempre, non dovunque, si può fare un'esposizione con altro che non oggetti, ma non è questo il nostro caso, ed è già questa la prima scelta); l'oggetto, decontestualizzato, isolato, lontano nel tempo e nello spazio, da solo non parla. Lo fa parlare chi lo guarda e chi lo espone; bisogna dunque scegliere quale voce dare all'oggetto.

Fino a qualche decennio fa il curatore non avrebbe avuto molti problemi nel determinare il criterio espositivo.

Negli ultimi tempi si è venuta delineando una distinzione tra due tipi di istituzione museale: il museo come tempio, con funzione universale, in cui viene esposto un campione di realtà come modello oggettivo di riferimento; il museo moderno è invece un *forum*, un punto di confronto e dibattito (1).

Se è certa l'esistenza del museo di tipo classico (imponente la bibliografia in proposito), è più incerta l'esistenza e la diffusione (salvo casi sporadici) di questo secondo tipo. Inoltre questo museo non istituzionale si rivolge a settori determinati di pubblico, oltre ad avere cicli espositivi a breve termine.

Il Museo Pigorini come Museo Nazionale ricopre un ruolo istituzionale, ha un pubblico essenzialmente scolastico e familiare con un certo tipo di aspettative, quindi rientra a pieno titolo nella prima categoria di musei; ma il pubblico va ampliato, informato e, forse, educato o comunque sicuramente stimolato. L'esposizione dovrebbe perciò essere un'espressione di compromesso tra questi due modelli. Dalle scelte si è già passati al compromesso, e molti altri ce ne saranno prima di arrivare alla definizione del progetto.

Compromesso perciò tra il ruolo istituzionale, con la certezza sul dato, con il consolidamento delle certezze, e la incontrovertibile necessità di una esposizione etnografica di sollevare problemi. Insomma in un ambito istituzionale (quindi rassicurante) gli oggetti esposti dovrebbero sollevare questioni, almeno nell'osservatore attento; quindi (parafrasando Levi-Strauss) non dovrebbero essere buoni solo da guardare, ma anche buoni per pensare. E' indubbiamente un obiettivo ambizioso, ma siamo ancora in una fase di elaborazione teorica, si può pensare con larghezza a una esposizione ideale.

La definizione dell'esposizione procede quindi in una scelta tra tendenze opposte.

Il passo successivo, una volta che si è identificato il tipo di Museo, è infatti sul criterio espositivo. Due sono i grandi filoni: l'esposizione di tipo etnografico o di tipo estetico; riducendo ai termini essenziali la presentazione dell'oggetto per il contenuto o per la forma.

Le due formule sono vecchie, la prima è di derivazione dal museo naturalistico o storico-culturale ottocentesco, anche se alleggerita nei contenuti. La seconda, quella a chiave estetica è ancora più vecchia, risale al collezionismo rinascimentale e settecentesco e a tutt'oggi dal collezionismo trae la sua linfa.

Ma gli oggetti etnografici hanno la caratteristica di essere polifunzionali, si possono leggere con differenti chiavi di lettura, posseggono diversi livelli di informazione. Questo intervento ha nel titolo la parola «percorsi» perchè si vogliono dare più informazioni e quindi più percorsi attraverso i significati portati dagli oggetti.

Perciò gli oggetti possono essere considerati alla stregua di simboli, o almeno godere delle stesse proprietà che Sperber ⁽²⁾ associa ai simboli; essere cioè dei catalizzatori di pensiero, catalizzatori di immagini. Gli oggetti hanno fondamentalmente un ruolo evocativo, devono evocare qualcosa per il pubblico.

Sono due i possibili modi di presentazione o rappresentazione: filologico e evocativo. Filologico se si vuole presentare correttamente e completamente un determinato fenomeno, una determinata cultura. Evocativo quando si vuole fornire un'idea, un'immagine del fenomeno utilizzando gli oggetti non come documenti (o non solo come documenti) ma come catalizzatori di attenzioni, come canali di trasmissio-

ne, come suscitatori di emozioni. Gli oggetti dovrebbero essere dotati nell'esposizione di quella qualità che è stata definita come «*resonance*», cioè il potere dell'oggetto esposto di evocare nello spettatore le complesse forze dinamico culturali da cui è scaturito ⁽³⁾.

La scelta si è fermata su questa seconda opzione; prima di tutto perchè la documentazione filologica è difficile da ottenere (le collezioni del museo riuscirebbero difficilmente a documentare in maniera corretta e esaustiva un tema o una cultura), inoltre anche se fosse raggiunta potrebbe essere di scarso interesse per il pubblico e mancherebbe il suo scopo cioè quello di rappresentare fedelmente una realtà di fatto non rappresentabile. Chiudere in vetrina un fenomeno dinamico e sfuggente è un esercizio di scarsa soddisfazione. E inoltre, come si è detto sopra, l'interesse per il fatto specifico è secondario rispetto a una comprensione generale.

Ma le qualità estetiche degli oggetti, e la maniera in cui vengono valorizzati, giocano un ruolo non secondario nelle capacità evocative, nella *resonance*.

Per cui si arriva al secondo compromesso; gli oggetti vengono presentati per le loro qualità estetiche perchè sia più evidente il loro valore di documento. D'altra parte questa è anche la forma più corretta. Gli oggetti sono spesso pensati per essere «belli» e percepiti come oggetti «belli» cioè più o meno rispondenti ai canoni estetici della cultura che li ha prodotti. La negazione dell'intenzione estetica nella costruzione di oggetti etnografici significa negare la capacità di concezione e comprensione estetica a una parte dell'umanità, dandone una implicita connotazione negativa di mancanza di civiltà.

Si presentano quindi degli oggetti, come nei musei d'arte, per raccontare o rappresentare una storia; perciò nel progetto espositivo è essenziale la valorizzazione estetica dei materiali attraverso accorgimenti allestitivi o architettonici: un numero limitato di oggetti per vetrina, separati dall'apparato informativo e dalle etichette, uno spazio quello tra etichetta e oggetto al tempo stesso metaforico e reale che il visitatore deve riempire. Dopotutto il visitatore viene per vedere degli oggetti di interesse visuale, per cercare di comprenderli in termini funzionali e teleologici.

Si sono finora delineate le linee generali e i principi ispiratori e si può ora scendere nel dettaglio del percorso espositivo, vedere come si realizzano questi principi.

Diversi sono i criteri di presentazione nell'ambito di una esposizione etnologico-culturale: per area geografica, per cultura, per tema culturale; per ognuno ci sono vantaggi e limiti. Visto però il frazionamento geografico dell'Oceania, il rimescolamento di culture sotto l'ala di temi generali, oltre a costituire una forzatura, potrebbe facilmente confondere le idee del pubblico e soprattutto dei curatori.

Si è perciò scelto di sovrapporre i due criteri, culturale e geografico. Non essendo vincolati a una ricerca filologica nella documentazione, è facile e immediato presentare temi culturali in relazione a aree o culture specifiche.

Per ogni area verranno presentati uno o più temi culturali di rilievo per quelle società (per esempio la Nuova Guinea verrà presentata con il tema della casa degli uomini, la figura del *big man* ecc.) anche se dovrà essere chiaro che i temi presentati non sono esclusivi delle culture in esposizione e che comunque la cultura non si esprime solo attraverso quel determinato tema.

I temi e le sezioni qui presentati sono stati pensati come isole (in una sorta di metafora geografica) cioè completamente autonome le une dalle altre; non è perciò necessario seguire nell'allestimento la sequenza indicata nel progetto. Se ci fossero problemi di spazio, di costi, di opportunità, una sezione potrebbe essere soppressa senza che il percorso generale, e lo spirito dell'esposizione, vengano alterati.

Prima di scendere nel dettaglio tecnico dell'esposizione c'è un problema di importanza fondamentale nelle esposizioni etnografiche, il problema della collocazione temporale.

Gli oggetti in esposizione sono stati raccolti in genere da viaggiatori esploratori e studiosi nella seconda metà del secolo scorso, presi in contesti culturali ampiamente modificati se non addirittura scomparsi; l'azione terribile della espansione della cultura europee, scientemente o incidentalmente, ha cancellato culture, ha cancellato popoli, ha cancellato persone. I materiali esposti sono in un certo senso i trofei di questo processo, e non sono più certo un campione significativo di realtà che possa costituire un modello di riferimento (come è stato menzionato poc'anzi a proposito del museo istituzionale tradizionale); se così fosse avremmo costruito una esposizione archeologica piuttosto che etnografica. Quasi nessuno dei temi presentati è più vissuto e praticato nella realtà con gli oggetti esposti; per questo l'esposizione è stata definita prima una rappresentazione o un racconto (qualcuno la paragona a una *pièce* teatrale). In fondo i temi generali presentati (dal culto degli antenati ai riti di iniziazione) sono vivi e praticati, sotto mille forme diverse, da gran parte dell'umanità.

Ma questo racconto rimarrebbe comunque pura *fiction* se non si fornissero immagini e informazioni sulla storia e la situazione attuale di coloro che hanno prodotto e usato gli oggetti in esposizione. In ogni sezione, in ogni isola, si cercherà di documentare la situazione attuale delle popolazioni, attraverso testi e immagini o video oppure scegliendo, attraverso le sezioni, un percorso che leghi con un filo unico il tema della sopravvivenza delle società indigene.

Al di là degli enunciati teorici le scelte dei temi espositivi sono soprattutto legate al tipo di materiali disponibili per ogni area: questo è

stato, prima di ogni costruzione intellettuale, il vero filo conduttore del progetto espositivo. La scelta dei temi, dei criteri espositivi, è anche e soprattutto una riflessione sui materiali disponibili. Per questo dietro una esposizione c'è una corretta organizzazione dei depositi, una conoscenza capillare delle collezioni.

L'introduzione al percorso espositivo avviene tramite tre piccoli settori di informazioni generali sul popolamento del Pacifico, sulle imbarcazioni e sulle tecniche di navigazione, sulla penetrazione e la colonizzazione europea. Questa sezione introduttiva è pensata soprattutto in termini di immagini (riproduzione di stampe, disegni, carte tematiche) più che di materiali (salvo forse gli oggetti che si ritiene siano stati raccolti da Cook). La soluzione migliore, per evitare di appesantire il percorso, è probabilmente quella di far confluire in un unico video introduttivo questi tre settori.

Australia: mito, rito, oggetto

L'esposizione vera e propria si apre con l'Australia; le culture australiane sono presentate attraverso il tema mito-oggetto-società. I gruppi aborigeni presentano generalmente una struttura sociale estremamente complessa. La mitologia può essere considerata il fondamento, il riferimento della società, il suo elemento coesivo. Questa è ovviamente una generalizzazione valida per moltissime culture; rientra però perfettamente nelle linee dell'esposizione, la presentazione di temi etnografici attraverso esemplarità specifiche (senza però scendere nel dettaglio della documentazione impossibile delle singole culture). E nelle culture australiane in maniera speciale, gli oggetti, gli oggetti sacri, sono l'espressione, la oggettivazione, la vivificazione di questo importantissimo fattore coesivo. Gli oggetti «parlano» del mito, parlandone «fondano» la realtà. Quando vengono a mancare questi oggetti il mito non «parla» più, perde la sua funzione di fondamento della cultura, la mitologia perde la sua presa sulla struttura sociale, la società si dissolve. Molti esempi a questo proposito possono essere documentati in questa sezione. E' questo il tema che viene presentato attraverso le cortecce dipinte con temi mitologici, i rombi, le maschere, i coltelli cerimoniali; questi oggetti devono fornire al visitatore gli strumenti per comprendere il tema.

Nuova Guinea: la casa degli uomini, la casa degli spiriti

La Nuova Guinea è, da un punto di vista linguistico e culturale un area estremamente complessa e frazionata; uno degli aspetti comu-

ni a queste culture, una sorta di minimo comune denominatore è la casa degli uomini, fulcro della vita di villaggio. La casa degli uomini, la casa degli spiriti è quindi il filo conduttore che lega l'esposizione dei materiali della Nuova Guinea. Attraverso la casa degli uomini passano il culto collettivo degli antenati, i riti di iniziazione, le spedizioni di guerra, l'attività magico religiosa. Ognuno di questi temi non è sempre nettamente separabile dagli altri, ma può a sua volta costituire un percorso all'interno della sezione. In questa sezione verrebbero presentati oggetti connessi con il culto (sculture, cortecce dipinte, crani) provenienti da quattro importanti aree dell'isola: Sepik, Fly - Golfo di Papua, Irian - Nuova Guinea occ., Nuova Guinea settentrionale: Sentani, Huon, Tami.

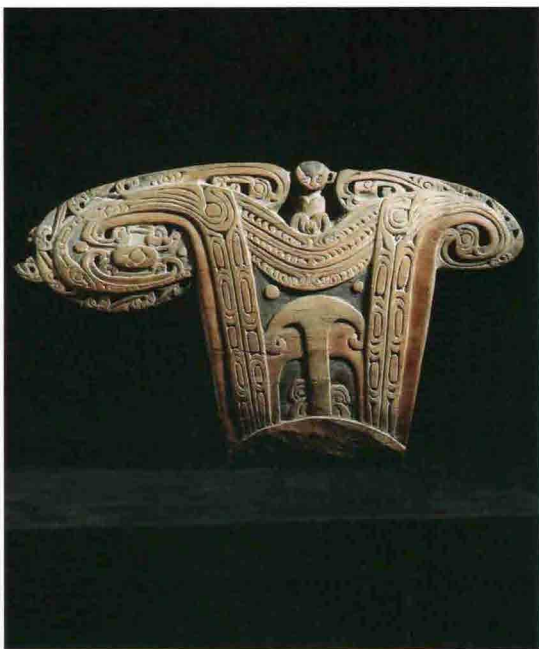
1. Scultura lignea *malangann*; rappresenta dei personaggi mitici e gli spiriti dei defunti. Veniva mostrata in pubblico nel corso dei riti *malangann* per la commemorazione dei defunti. Nuova Irlanda. N. inv. 80747

2. Ascia cerimoniale con lama di quarzite. Sul manico sono scolpite figure antropomorfe e animali. Nuova Irlanda. N. inv. 2552/G.

Nuova Irlanda: Malangann, il culto degli antenati

Il culto degli antenati è uno degli aspetti più importanti della sfera religiosa delle culture melanesiane. In Nuova Irlanda questo culto assume forme particolari attraverso i riti Malangann, che oltre ad agire nell'ambito religioso, assumono anche valenze di tipo economico e sociale. Le cerimonie connesse con il culto sono infatti occasione per una redistribuzione di beni e affermazione di primato sociale. Alle cerimonie sono associate l'esibizione di maschere, fregi, sculture di legno dipinto e tapa. In questa sezione saranno esposti circa 20-30 pezzi; sarà presente anche una documentazione sulle forme recenti del culto, riprese dopo una interruzione di molti decenni, anche se mutato nelle forme e negli stili (cf. fig. 1 e 2).





La collezione raccolta da Lamberto Loria nell'area del Massim (Nuova Guinea orientale) nell'ultimo decennio del secolo scorso è una delle più ricche e importanti tra quelle presenti nei musei etnografici europei. A questa si aggiungono i materiali (la grande canoa cerimoniale esposta nell'atrio del Museo) e la documentazione raccolta da Giancarlo Scoditti (4) nella stessa area a distanza di circa novanta anni dai viaggi di Loria. Molti sono i percorsi e i temi rappresentabili in questo settore, oltre quello presente nel titolo; la mano dei diversi artisti, le cerimonie e le formule poetiche che si accompagnano alle cerimonie, le evoluzioni degli stili nel corso di un secolo, il sogno e la trasposizione di simboli in segni grafici. I materiali esposti infatti, dalle prue di canoa, agli scudi cerimoniali, alle spatole da betel sono infatti coperte da una complessa e articolata decorazione con valenze simboliche e estetiche (cf. fig. 3 e 4).

3 - 4. *Lagim*, tavole di legno scolpito e dipinto poste sulle estremità delle canoe cerimoniali. La decorazione delle tavole esprime un contenuto simbolico complesso collegato a valori estetici e a temi mitologici. Nn. inv. 45130 - 98539.

La Polinesia

Le collezioni polinesiane del Museo, pur conservando oggetti di notevole importanza, non presentano la ricchezza di quelle melanesiane. Anche in questo caso si è cercato di identificare un tema che potesse dare un'idea della complessità e ricchezza delle culture di quell'area. Le società polinesiane sono (erano) caratterizzate da una certa

stratificazione sociale che, in alcune aree e in determinati periodi, assunse anche la forma di organizzazione politica protostatale (5). E' possibile illustrare questo aspetto attraverso l'esposizioni di oggetti legati al rango sociale o di tipo più genericamente rituale, in società in cui il rito collettivo era appannaggio delle classi dominanti. Questi oggetti sono clavae e armi, ornamenti, asce cerimoniali.

Anche in questo caso sono molti i percorsi possibili all'interno della sezione (a questo proposito può essere istruttiva la lettura di Sahlins).

Si è parlato sempre di percorsi, ma finora non si è indicata la maniera in cui questi percorsi sono suggeriti o presentati al visitatore. L'apparato iconografico o di testi che accompagna l'esposizione è necessariamente limitato per due fattori: il primo è la scelta «estetica» nella presentazione dell'oggetto, senza quindi un eccessivo appesantimento di pannelli e testi; la seconda è nei limiti di saturazione dell'attenzione del visitatore (generalmente di un pannello non vengono lette più di poche righe).

Qui si entra nel difficile campo della didattica museale, che è poi la maniera vera in cui l'esposizione si presenta e viene percepita dal pubblico. L'apprendimento passivo (quello del visitatore che passa, guarda, al massimo legge qualche riga) ha dei limiti evidenti. L'apprendimento attivo, con la manipolazione degli oggetti da parte del pubblico, con la presenza di macchine interattive, si rivolge in genere a settori numericamente limitati di visitatori e ha dei costi notevolmente elevati.

In questo caso si può cercare di avvicinare il visitatore con suoni e immagini (tipo diapositive in dissolvenza e artifici vari). Quindi oltre a informazioni essenziali su etichette e testi su pannelli (probabilmente su due livelli, uno molto semplice e sintetico, un altro con un approfondimento maggiore) potrebbero essere distribuiti o venduti al pubblico degli opuscoli con dei percorsi interni a tema che leghino oggetti diversi anche tra diverse sezioni, con testi, immagini, mappe dell'esposizione con i percorsi segnalati. In questa maniera si potrebbe visitare l'esposizione decine di volte, guardando ogni volta gli oggetti in maniera diversa. Molti sono i temi da sviluppare: per esempio il sogno, con un percorso che lega insieme le culture australiane e l'iniziazione degli artisti delle Trobriand, o la guerra rituale, passando dalla Nuova Guinea alla Polinesia.

Comunque una esposizione istituzionale di questo genere che, per quanto di multipla lettura, espone solo una percentuale minima degli oggetti conservati in Museo, deve necessariamente essere accompagnato da un settore di esposizione a carattere temporaneo (a cadenza almeno annuale, viste le modeste forze della pubblica amministrazione). In questo settore potranno essere presentati collezioni o temi che per la loro specificità non possono trovare posto nella parte gene-

rale (aspetti della cultura materiale come la ricca collezione di ami di madreperla e tartaruga della Micronesia o i pendenti delle Salomone ecc.).

Questo intervento, più che la presentazione di un progetto articolato, è stata la presentazione parziale di una serie di idee e soprattutto una riflessione, sempre parziale, sui percorsi che portano a un progetto di esposizione.

Vorrei perciò concludere, a futura discolpa, con quanto affermano Karp e Levine nell'introduzione al volume *Exhibiting Cultures*: qualunque esposizione, comunque sia organizzata è sempre discutibile e criticabile (6).

Note

- (1) S. D. LAVINE, I. KARP «Introduction: Museums and Multiculturalism», in *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museums Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 1-9.
- (2) cfr. D. SPERBER *Le Symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974 ed. it. *Per una teoria del simbolismo*, Torino, Einaudi, 1981.
- (3) S. GREENBLATT «Resonance and wonder», in *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museums Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 42-56.
- (4) cfr. G.M.G. SCODITTI *Kitawa: A Linguistic and Aesthetic Analysis of Visual Art in Melanesia*, Mouton De Gruyter, Berlin - New York, 1990. La grande canoa cerimoniale tipo «tadobu» esposta nell'atrio del museo, opera di Towitara Buyoyu, è stata donata da G. M. G. Scoditti. Sul circuito Kula è inoltre celebre l'opera di B. MALINOWSKI, *Argonauts of Western Pacific*, Routledge, London, 1922 ed.it. *Gli Argonauti del Pacifico Occidentale*, Roma, Newton Compton,
- (5) cfr. H. J. M. CLAESSENS, P. SKALNIK *The Early State*, The Hague, Mouton, 1978
- (6) cfr. S.D. LAVINE, I. KARP op. cit., p. 5.

La comunicazione museale e il soggetto etnografico

di Massimo
CANEVACCI



*Ne ho acquistata una [acconciatura con diademi di piume] per il
'Musée de l'Homme', in cambio di un fucile e dopo negoziati
che si protassero per otto giorni.*

LÉVI-STRAUSS, 1982:21

1. La nuova antropologia critica

In primo luogo è necessario ridefinire il *quadro teorico di riferimento* entro il quale inserire i processi di ripensamento critico che sta vivendo l'antropologia culturale in generale e le nuove ipotesi di ricerca sulla antropologia museale in particolare. Ciò è tanto più necessario sia per il rapido mutamento del contesto socio-culturale dentro il quale è inserito il museo, sia per riaffermare l'imprescindibile istanza critica della nostra disciplina: l'antropologia come critica culturale spinge a rinnovare metodologie di ricerca, concetti operativi, modelli paradigmatici. Di fronte all'immobilismo caratterizzante la situazione degli studi etno-antropologici in Italia - chiusi in un autarchismo replicante se stesso e accuratamente isolato da ogni innovazione - l'elaborare nuovi criteri comunicativi all'interno dello spazio-tempo museale diventa una prospettiva decisiva.

L'aver posto i classici dell'antropologia come testi su cui esercitare una vera e propria ricerca empirica - *i testi come fieldwork* - significa affermare il principio che i paradigmi tradizionali della ricerca e della rappresentazione sono obsoleti, densi di incapacità riduzionista (questo oggetto etnografico è un campione della cultura materiale, quello della cultura simbolica ...), sedimentata da un eurocentrismo classificatorio attraverso cui si è costruita e si continua a costruire l'alterità. Per altro, si tratta di verificare come in Italia le tassonomie (non solo) museali siano impregnate dal doppio storicismo di tipo idealistico-crociano e materialistico-gramsciano, per cui l'etno-antropologia italiana si è rinchiusa nel fortino de «la Storia», attraverso cui leggere l'alterità e collocare la presunta autorità del proprio punto di vista monoculare.

Contro le nuove sperimentazioni sulla pluralità delle storie e delle culture, sui decentramenti metodologici, sulle verità parziali, in Italia si è, più che bloccato, cinicamente deriso qualsiasi tentativo di rin-

novamento delle forme della rappresentazione. Il ripensamento dell'antropologia parte da qui. Dal sottoporre a sfida le forme tradizionali, mono-logiche, tardo-saggistiche, mono-razionali della scrittura (BACHTIN, 1988; TEDLOCK, 1983; CLIFFORD, 1988). Della scrittura e della rappresentazione. Il rinnovamento della comunicazione museale passa necessariamente per le nuove esplorazioni che stanno cercando di rendere polifonico il modo stesso della rappresentazione. Seguendo in ciò la lezione che Gregory Bateson aveva già scoperto e tentato di risolvere nella scrittura di *Naven* - opera che fu sì stroncata da Malinowski, ma che continua ad essere ignorata da noi - il metodo nella sua forma più compiuta si presenta quando si «rimpatria» dal *fieldwork* e si mettono insieme i dati. Il momento più puro e duro (o «denso») del metodo si colloca, quindi, nel momento della rappresentazione dei materiali etnografici. Nel caso di Bateson, nella forma della scrittura per quel che riguarda *Naven* (1988), nel montaggio tra scrittura e fotografie nel successivo capolavoro «formale» di *Balinese Character* (BATESON-MEAD, 1942; CANEVACCI, 1994).

Tutte le letture critiche e innovative sulla rappresentazione e sulla comunicazione museale ripartono esattamente da qui: dall'autore più ignorato tra gli antropologi italiani, specie per questi due testi.

Pensare una nuova forma-museo significa ripensare Naven e Balinese Character.

2. Le forme polifoniche della rappresentazione

In secondo luogo, il collasso dei monologismi autorevoli della voce unica presente nei testi scritti e museali antropologici - quella dello scienziato occidentale - spinge la ricerca a *moltiplicare le voci per unità della rappresentazione*: la soggettività esterna, etnica o aliena deve irrompere salutarmente nel contesto narrativo per interpretare se stessa e, nello stesso tempo, interpretare l'antropologo che interpreta. La cosiddetta contrattazione dei significati della relazione dialogica tra osservato e osservatore si pone su questo scomodo crinale. L'alterità - ovvero «ciò» che si congelava nella feticistica condizione di osservato - non interpreta geertzianamente solo la propria rete di significati: egli interpreta anche - qui ed ora soprattutto - il suo interprete. L'osservatore monoculare e monologico.

Nello stesso tempo quello che una volta si era innalzato al rango superiore di osservatore, si decentra, dialogizza il suo rapporto con l'altro, rende polifoniche le forme della rappresentazione - per cui la forma-saggio può continuare a sussistere solo come una forma di scrittura - usa le nuove tecnologie, ricerca modelli espressivi e poetico-letterari, immette l'elemento estetico, narrativo e perfino performativo nei luo-

ghi della rappresentazione. I testi - siano essi libri che musei - danzano, suonano, immaginano, criticano, filosofano, ragionano, poetano nelle molteplicità delle forme plurali segnate dall'incontro di almeno due soggettività. Il museo non è più l'incontro dell'Occidente con l'esotico pre-individuale: è il decentramento della storia dell'Occidente, un nuovo relativismo culturale tutt'altro che indifferente ai valori, ma anzi più critico che mai. L'antropologia critica rimpatria, dicono Marcus e Fischer (1994). È ora che rimpatri anche in Italia, da dove - forse - non era mai uscita.

Il museo mette in scena le parziali verità di una molteplicità di punti di vista, tra loro anche in esplicita contraddizione, affinché il lettore-visitatore si possa costituire come terzo interprete che abbia la possibilità di rimettere tutto in discussione. Di entrare dentro i discorsi ordinati.

La frequente dipendenza dei musei etnografici italiani dalle sovrintendenze archeologiche blocca nel suo stesso nascere l'immaginazione di nuovi discorsi estetico-comunicativi. Tutto si acquieta nella tradizione naturalistica dell'esposizione. Le varie sottosezioni della antropologia - indispensabili alla ricerca e alla rappresentazione - sono ignorate o mortificate, anziché promosse:

- (a) l'antropologia visuale, per quanto sia stato tentato di agganciarla al *Festival dei Popoli*, è vista come appendice dispendiosa e noiosa. Come pubblicità. Non vi sono fondi per l'allestimento di ricerche con personale specializzato a queste forme del linguaggio. Oppure la si stringe in una alleanza datata con il «cinema scientifico». Chi ha cercato di internazionalizzare il discorso è stato marginalizzato.
- (b) l'etnomusicologia, che sta sovvertendo gli stili di vita dei giovani di tutta Italia nella prassi, si distacca totalmente dalla sperimentazione o dall'offrire il patrimonio musicale etnico alla sensibilità e curiosità delle nuove generazioni. Dove è possibile ascoltare nei musei antropologici i patrimoni musicali etnici? I giovani sperimentano nei laboratori dei centri sociali, che sono sicuramente confusi, marginali e privi di metodo, ma aperti ai panorami sonori mondializzati.
- (c) la comunicazione corporale viaggia attualmente alla riscoperta dell'«arte» del tatuaggio, del grafismo corporeo, del *piercing*; sarebbe fondamentale poter offrire tutta quella complessa documentazione attraverso cui il corpo diventa un panorama da esporre in pubblico secondo precisi codici e rituali. Di conseguenza, gruppi crescenti di giovani (e non), ansiosi di rinnovare la propria presenza corporale in modo multietnico, non hanno laboratori per documentarsi e sperimentarsi con questo enorme patrimonio del-

le varie etnicità che i nostri musei «proteggono» da qualsiasi sguardo indiscreto e poco preparato.

In conclusione: un museo antropologico potrebbe essere oggi una fonte incredibile di produzione culturale, di innovazione comunicativa, di sperimentazione multiethnica, di seduzioni multiculturali (e non le solite lamentele sulla mancata solidarietà) aperto anche ai flussi inquieti, curiosi, disordinati e sensibili della società. Tutto questo tace per bloccare il museo in una posizione autoreferenziale in perfetta sintonia con la «malattia» delle scienze demo-etno-antropologiche italiane.

3. La cultura della postmodernità e il cronotopo museale

La necessità di rinnovare i paradigmi interpretativi, a causa del profondo mutamento di quello che normalmente si chiama - con grandi differenze concettuali e programmatiche - cultura della postmodernità, si basa su alcune tendenze di fondo che riassumo brevemente:

- 3.1. la fine de «la Storia» come momento unitario e universale, con al centro evolutivo prima l'Europa e poi gli USA e, di contro, l'affermazione della pluralità de «le storie». Fare una «Storia Globale» diventa sempre più difficile, in quanto, come dice Mike Featherstone, «*theories with universalistic pretensions*» sono relegate allo status di «*local histories*» (1991);
- 3.2. di conseguenza è caduto anche il senso di un passato comune. La globalizzazione della cultura produce, in apparente paradosso, una inflazione della localizzazione, di culture frammentate. Sempre più gli «altri» rifiutano la versione occidentale della Storia (Unesco): i mondi non-occidentali hanno una loro propria storia non riconducibile alla Storia Lineare dell'Unificazione Occidentale;
- 3.3. La nuova scoperta della storia non ha più al centro tanto la questione temporale, quanto sempre più quella spaziale e relazionale, per cui lo storico giapponese Sakai afferma che «*our history is generated in relation to other spatially distinct coexisting temporalities*» (1988). (E gli Xavantes o i Bororo, che vivono sempre più dentro questa cultura?)
- 3.4. Ne discende la necessità vitale della ripetizione del passato come costruzione del passato, il cui risultato è la produzione specializzata del presente. Featherstone cita come esempi di tali tendenze le ritualità olimpiche, i musei contemporanei, i parchi-a-tema, i *malls*, gli stadi. La preservazione del passato emerge come sua simulazione, come *costruzione* del passato (lo spazio come referente

è una *fictio*) che dovrebbe servire a riacquistare il senso dello SPAZIO PERDUTO;

- 3.5. fine della distinzione «moderna» tra cultura di élite, di massa e folk;
- 3.6. il collasso dei simboli e, accanto al processo di de-simbolizzazione, l'inflazione dei segni;
- 3.7. di fronte allo svaporamento del concetto di società, emerge come decisivo il trittico cultura-comunicazione-consumo;
- 3.8. all'interno della cultura occidentale si afferma come problematica centrale la questione altamente conflittuale della *doppia alterità*: quella *esterna*, composta da immigrati alieni che entrano dentro l'ordine culturale europeo; e quella *interna* causata dallo sviluppo impetuoso delle nuove tecnologie inserite nella vita quotidiana che impone - pena il farsi marginalizzare - un costante rinnovamento dei propri stili di vita. La questione del mutamento dell'identità e del suo salutare rinnovamento e anche moltiplicazione per singolo individuo diventa centrale in quanto attaccata contemporaneamente dall'interno cyber e dall'esterno alieno;
- 3.9. la crescente valorizzazione del cosiddetto «terziario» e in particolare del terziario avanzato e del «quaternario». E quindi delle città-cultura, all'interno delle quali la progettazione museale di tipo nuovo diventa fondamentale. Tutto ciò «*encourage the adult to be childlike again and allow the child to play with simulated ranges of adult experiences*» (FEATHERSTONE, 1988);
- 3.10. La citata produzione del passato in senso spaziale e visuale difonde uno svaporamento della distinzione classica (moderna) tra le diverse classi di età: «giovani senza tempo»;
- 3.11. Il passato è ricreato sotto forma di sport: non è la Storia che conta, ma i riti messi in scena che reinventano un passato spaziale (quell'area geografica diversa da quell'altra). Lo sport diventa uno straordinario set dove si costruiscono le identità. E sono identità paradossali (si pensi ai nascenti musei dello sport).

A partire da tali tendenze, qui solo accennate, è possibile presentare alcune ipotesi che ridefiniscano le forme e i contenuti della comunicazione museale. Si parte dalla constatazione data per acquisita secondo la quale le forme della rappresentazione dell'alterità sono sempre e contemporaneamente anche una forma di rappresentare se stessi: vi è uno scambio tra ricerca antropologica ed esposizione museale, per un reciproco rinnovamento.

Ma prima può essere utile svolgere alcuni esempi - sui quali andrebbero fatte ulteriori riflessioni - su alcune messe-in-scena contemporanee che, nel bene e nel male, rimodellano il senso della esposizione:

- a. la recente mostra di De Chirico al Palazzo delle Esposizioni del 1993, in cui all'entrata era stato ricostruito, come in un set cinematografico, un «vero» quadro tridimensionale di cartapesta del pittore, per cui il visitatore per entrare nella mostra doveva penetrare dentro questo quadro, dentro De Chirico. Il quadro d'ingresso come metonimia, come parte del tutto con cui connettersi;
- b. le mostre etniche da tempo portate avanti da un grande magazzino come *La Rinascente*, con l'esposizione di oggetti nativi (artigianato, musica, fotografie, testi etnologici, mappe turistiche) in occasione della «scoperta dell'America»; simmetricamente, l'esposizione delle macchine virtuali da parte dell'ipermercato periferico della Romanina.
- c. la spettacolarizzazione museale a New York dell' *Anthropological Museum of Natural History* in concorrenza con l'*American Museum*.
- d. I luoghi-degli-scrittori come meta turistica offerta a turisti colti negli USA (parchi letterari).
- e. l'affermazione irresistibile dei parchi-a-tema negli USA e in Gran Bretagna e ora anche da noi.
- f. la mostra il sud-del-mondo, che espone i nuovi artisti etnici, non più morti nè omologati, ma vivi e creativi.

Veniamo ora a svolgere alcuni esempi possibili:

- (a) immaginare una mostra etnica in cui si utilizzano *post-dialetti urbani* incrociati con le musiche caraibiche («ragamuffin», «sud sound system»);
- (b) *duplicare* gli oggetti museali in plastica e farli usare da giovani, in particolare da bambini - giocare con le maschere;
- (c) produrre *performance etno-drammaturgiche* nello spirito di V. Turner, mettere in scena miti e riti (ho fatto qualcosa in questo senso con «I figli della luna», documentario visto al museo Pigorini, analizzato e messo in scena con 40 studenti di sociologia);
- (d) favorire le capacità artistiche dei *tecnici museali*: fare copie, ingigantire frammenti suggestivi, da vendere o da mettere in mostra o a disposizione delle scolaresche;
- (e) spingere verso le utilizzazioni delle *nuove tecnologie*, un museo etno-cyber: impostare programmi con viaggi preistorici o amazzonici;
- (f) l'*etno-musica* come momento fondamentale della comunicazione museale (si pensi alle sale a ciò predisposte nella Parigi dell'*Arche*);
- (g) la *comunicazione visuale* strappata dalle secche di uno scientismo paralizzante, ma teso verso sperimentazioni innovative, fiction, grandi schermi. Avanguardia, sperimentazioni, tecnologie: sono i terreni da attraversare nella comunicazione museale;

- (h) il museo «povero» con esposti gli oggetti falso-afro, quelli industrial-afro, quelli import-afro delle varie «Porta Portese», e che potrebbero produrre un effetto di *displacement* e di interrogativi sul presente, se collocati accanto ai capolavori museali;
- (i) interfacciare il tutto con *artisti etnici* di avanguardia (cfr. la mostra «Il sud del mondo»: forse *Nam June Paik* dovrebbe essere messo in mostra nel museo Pigorini, come artista che intreccia nuove tecnologie, sperimentazione, etnicità);
- (l) il *corpo etnico* messo in scena, come panorama seduttivo dell'alterità (tatuaggi, scarificazioni, *piercing*, grafismi);
- (m) gli *stati alterati di coscienza*, con informazioni culturali e scientifiche sulle droghe e sui «viaggi» sciamanici. Sulla trance etnica, contadina e metropolitana.

4. La crisi delle tassonomie

La crisi dell'antropologia e la svolta della ricerca verso nuovi percorsi con la sperimentazione e la critica dovrebbe estendere la proposta di inserire la contemporaneità dentro la comunicazione museale, per distruggere le discriminazioni temporali, i tempo-centrismi ereditati dall'antropologia culturale. Gli artisti etnici sono sempre più presenti nei musei etnografici. Ciò provoca disorientamento verso i «primitivisti», i «trististi», quelli che (implicitamente o meno) affermano la scomparsa dell'alterità, la sua assimilazione nell'ordine culturale vigente. Ciò è parzialmente vero e le cose sono più complicate. Il museo può anticipare o rimuovere queste frontiere. Ciò forse è più facile nelle Americhe, poichè l'altro è (o dovrebbe essere) nello stesso tempo a pieno titolo un rappresentante di due nazioni e quindi con doppia cittadinanza (ad es., bororo e brasiliana).

Clifford dice che la stanza di Boas di oggetti della costa nord occidentale presso l'*American Museum of Natural History* doveva essere modernizzata, sollevando un dibattito forte, fino a far abbandonare il progetto in quanto «*this atmospheric, dated hall exhibits not merely a superb collection but a moment in the history of collecting*» (1988:229). Il museo parla sempre anche di se stesso e della propria cultura.

L'instabilità delle categorie occidentali nel «definire» l'alterità sembrano legate alla crescente interconnessione dei mondi, delle culture, dei localismi e delle mondializzazioni. Il *sincretismo culturale* emerge, allora, come nuova categoria interpretativa e produttiva che dovrebbe svilupparsi all'interno dei nuovi paradigmi museali.

Il museo si assimila al *cronotopo* bachtiniano, con la sua irresistibile quanto perturbante affinità con le gallerie d'arte, i centri della spettacolarizzazione para-scientifica, i *malls*, iper-mercati, *theme-park*. Il

cronotopo come un *fictional setting*, come messa in scena dove specifiche relazioni di potere diventano visibili. Gli indicatori spaziali e temporali sono fusi in un concreto intero. Il tempo diventa carne artisticamente visibile e lo spazio si carica dei movimenti del tempo, di *plot* e di storie.

L'itinerario storico non si ferma in un sempre più lontano passato, in una implicita dichiarazione di immobilità per queste culture, di un «eterno» primitivismo arretrato, da ordinare in una graduatoria scalare: terzo, quarto, quinto mondo. Tutto cambia e tutto si ibrida. Nel processo di marronizzazione si afferma un set di culture vive, che si inventano non solo rispetto al passato, ma anche rispetto al futuro. Forse qui si scorge un equilibrio inquieto: quello che oscilla tra la riscoperta necessaria dei tratti culturali autoctoni e la ricerca decentrata di tratti culturali innovativi.

Quale tempo usare nel parlare dell'*arte africana*?

Vi è un solo modo di rendere il tribale storico: inserendolo nella contemporaneità, per quanto confusa e ibrida possa essere.

Come è noto, Clifford (le cui riflessioni sul museo sono decisive) usa il surrealismo inteso in senso allargato: frammenti, collezione di curiosità, giustapposizioni inaspettate: tutto questo ripresenta quel nuovo mondo anticipato dai surrealisti basato su differenti principi di classificazione e di ordine (1988:121). I surrealisti frequentavano il mercato delle pulci di Parigi, dove si potevano riscoprire «*the artifacts of culture, scrambled and rearranged*». Si poteva portare a casa qualche oggetto bizzarro e inaspettato: questi oggetti, «*stripped*» dal loro contesto funzionale, si installarono e addobbarono gli studi di avanguardia. Marcel Mauss, Lévi-Strauss, Leiris, Metraux frequentavano questi stessi ambienti. *Porta Portese* è un enorme museo etnografico messo in scena spontaneamente e confusamente ogni domenica, dove andare e imparare a leggere gli assemblaggi contemporanei attrattivi e repulsivi: le nuove miscele dai molti sincretismi culturali.

Le norme museali devono essere interrogate. Le categorie familiari devono essere riclassificate: l'arte ha perso la maiuscola, la cultura si è liberata della tradizione globalistica alla Tylor. L'autenticità è spezzata da un suo remoto periodo di fondazione: è de-autentificata.

Il surrealismo etnografico si diletta di impurità culturali e sincretismi disturbanti (CLIFFORD, 1988:131); in questo senso, un'attitudine etnografica innovativa deve ripensare il valore di categorie quali musica, bellezza, autenticità, arte, purezza.

Un concetto semiotico di cultura compone codici artificiali, moltiplica le identità, gli oggetti sono suscettibili di ricombinazioni inventive e di giustapposizioni. Le citazioni strappate, isolate, decontestualizzate: si pensi a Benjamin e ai suoi lavori nella *Bibliothèque National* così importanti per la nuova antropologia.

Infine, le forme del collezionare e dell'esporre, il montaggio degli oggetti contengono in sè le istanze di riclassificazione delle categorie antropologiche. Proprio come Gregory Bateson aveva tentato di praticare con *Naven* e *Balinese Character*.

In conclusione, vorrei riprendere la citazione iniziale tratta dai celebri «tristi tropici» che, grazie a quel comportamento dell'antropologo, immagino che saranno diventati ancora più «entropici». Infatti, dice sempre Lévi-Strauss, l'insieme di questo straordinario diadema «raggiunge quasi i due metri di altezza» ed «esso era indispensabile al cerimoniale e gli indigeni *non potevano farne a meno*» (1980:213 - *ns. corsivo*). In realtà chi non poteva farne pare essere qualcun altro. La domanda che ancora oggi ci si pone dinnanzi - dura e pesante quanto non più rinviabile - è allora la seguente: chi non può fare a meno di questo diadema, i *Bororo* o l'*antropologia museale*?

Bibliografia

- M. BACHTIN, (1988) *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi
 G. BATESON, (1976) *Naven. Un rituale di travestimento in Nuova Guinea*, Torino, Einaudi
 BATESON-MEAD, (1942) *Balinese Character, a Photographic Analysis*, Special Publications of the New York Academy of Sciences, N.Y.
 M. CANEVACCI, (1993) «G.Bateson e le trame della rappresentazione», in *La Critica Sociologica*, n.105, Roma
 J. CLIFFORD, (1993) *The Predicament of Culture*, Harvard University Press Cambridge, Mass. Boringhieri
 M. FEATHERSTONE, (1991) *Consumer Culture & Postmodernism*, Sage, London
 C. LÉVI-STRAUSS, (1982) *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore
 G. MARCUS, e M. FISCHER, (1994) *Antropologia come critica culturale*, Anabasi, Milano
 N. SAKAI, (1988) «Modernity and its Critique» in *South Atlantic Quarterly*, n. 87
 D. TEDLOCK, (1983) *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, University of Pennsylvania Press

Museo etnografico e azione culturale

Una proposta su scala regionale

di Enrico
CASTELLI



Nell'ultimo decennio, un vivace dibattito sul ruolo dei musei di cultura materiale ⁽¹⁾ permea l'ambiente scientifico e culturale dei paesi anglofoni.

Tra gli assi portanti di esso il riconoscimento di una specificità del campo della cultura materiale nel panorama dei musei: lungi dall'esser parente povero dei musei d'arte, di storia e d'archeologia, il museo di cultura materiale viene riconosciuto luogo di confronto privilegiato tra la comunità dei produttori degli oggetti, il pubblico e la comunità scientifica della quale fa parte la direzione del museo.

«Nel campo della cultura materiale più che altrove, l'esposizione museale, qualsiasi sia il suo esplicito soggetto, inevitabilmente estrae le premesse culturali, le risorse delle persone che l'organizzano.

Le decisioni prese sottolineano alcuni oggetti, nascondono o ne occultano altri, enfatizzano elementi a discapito di altri: tali scelte sono evidentemente legate alle strategie culturali degli organizzatori e sono valide e legate a un certo periodo storico» (*Exhibiting cultures*, p. IX).

In altri termini si assume che, nel campo della cultura materiale, il curatore del museo non può affidarsi ad una «oggettiva» struttura scientifica, generalmente riconosciuta, che stabilisca in modo certo valenze, valori, significati degli oggetti da esporre.

Non è soltanto la differenza tra discipline: la critica d'arte o l'archeologia con i loro maestosi impianti scientifici, confrontate con la limitata ampiezza, in uomini e mezzi, delle discipline antropologiche. È la natura stessa del ruolo che l'antropologia contemporanea vuole ricoprire nella società postcoloniale, un ruolo di mediazione tra differenti culture, comunità, soggetti storici, che ha per conseguenza una evidente parzialità del discorso, parzialità che non viene vissuta come mancanza, ma come necessario schieramento con le forze progressiste della società. E nessuno pianga per l'abbandono del mito borghese dell'oggettività della scienza!

Il ruolo di mediazione tra le comunità dei produttori di oggetti e quella dei fruitori del museo è la sfida lanciata al curatore del museo di cultura materiale. È l'assenza per l'appunto della comunità dei produttori che facilita il lavoro del curatore dei musei d'arte, di storia o scientifici. Assenza presunta nella maggior parte dei casi: la comunità

artistica entro la quale lavoravano i grandi maestri del Rinascimento non può esser occultata dai miti correnti sull'individualità dell'artista, del creatore dell'opera d'arte. Ma il rifiuto stesso che gli artisti moderni e contemporanei hanno mostrato ad esser considerati comunità, l'estremo individualismo che caratterizza la produzione artistica nella società contemporanea, sono elementi che riducono il nostro modello tripolare ad un più semplice dialogo tra due soggetti: direzione del museo e pubblico.

Se percorriamo la storia del museo etnografico europeo, appare evidente che il modello di esso fu improntato al museo scientifico di fine Ottocento: panorama universale delle culture altre, esso presupponeva una oggettività scientifica allora sostenuta vigorosamente dalla vincente espansione coloniale.

La forma museo-tempio a vocazione universale assunta dai musei etnografici dell'epoca sottendeva un preciso modello espositivo rivolto alla creazione di una identità metropolitana: riconosciamo oggi inaccettabile questo modello per la sua visione atemporale, statica delle società altre, mentre, contemporaneamente, è crollata la visione monolitica della società e cultura nazionale (2).

Parallelamente alla costituzione dei musei nazionali altri musei «a carattere locale» videro la luce già alla fine del secolo scorso. Nulla nelle intenzioni distingueva questi musei regionali da quello nazionale, se non la più ridotta quantità di mezzi a disposizione, oltre ad una accentuata eterogeneità delle collezioni, la cui natura invece che esser omogenea, risultato di una politica di acquisizioni derivata dall'impostazione disciplinare del museo, era il risultato di contributi locali che tutto comprendevano: cultura materiale, archeologia, paleografia, arte.

Restringiamo adesso il campo delle nostre considerazioni all'insieme dei musei di etnografia italiani. Per quanto detto il museo nazionale (anzi i due musei nazionali di Roma e Firenze) è chiamato storicamente a fornire una rappresentazione dell'Altro rivolta alla comunità nazionale, per contribuire alla formazione stessa dell'identità nazionale. Se non lo fa vi è un motivo; semplicistico e riduttivo sarebbe cercarlo nella mancanza di fondi o di personale.

Sappiamo bene che in Italia, a partire dal secondo dopoguerra, la critica al passato coloniale è rimasta appannaggio di una limitata avanguardia culturale, senza riuscire a divenire patrimonio comune dell'intera comunità nazionale.

Ciò spiega il motivo della sopravvivenza, nella cultura italiana, di miti quali l'assenza di un razzismo italiano, oppure di una particolare umanità del nostro colonialismo.

A riprova di questo complesso di rimozione che permea la nostra società citerò solo due esempi, tra i mille disponibili: il rigetto provocato negli ambienti culturali italiani delle documentatissime prove del-

l'uso dei gas tossici in Etiopia nel 1935, portate da Del Boca; l'impossibilità, in tutta Italia, di vedere il film realizzato, sono ormai dieci anni, sulla repressione della rivolta senussita in Libia. Eppure ambedue questi fatti mettendo in questione l'operato del governo fascista, dovrebbero esser i primi, i più facili, i più immediati argomenti sui quali costruire una comune, nazionale coscienza critica nei confronti del passato coloniale.

Il riflesso di tale complesso da rimozione non va ricercato nella situazione generale di tutti i musei etnografici italiani, situazione critica che potrebbe esser attribuita a una generica disattenzione per l'etnografia, causata dalla presenza, nella penisola, di ricche collezioni d'arte e di storia. Tale complesso è esplicitato dalla differente situazione delle collezioni africane rispetto a quelle amerindiane, asiatiche o oceaniche.

Al Pigorini sono vent'anni che le collezioni africane non sono visibili; sono proprio queste collezioni africane che impongono una riconsiderazione del nostro passato coloniale, non quelle oceaniche!

Il destino triste delle collezioni nazionali è che esse richiedono da parte della direzione del museo una politica culturale accettabile per l'intera comunità nazionale: se questa non vuole ancora confrontarsi con la propria storia, se non vuole abbandonare le illusioni sul proprio passato (Somalia docet!) non vi è spazio per nessuna iniziativa espositiva degna delle istanze della complessa società contemporanea.

Mi sia ora permessa una breve digressione nel panorama europeo: altrove la coscienza critica sul passato coloniale è cosa acquisita, ma accanto a iniziative di estrema lucidità politica, storica, culturale (es: l'esposizione al Museum of Mankind: *Images of Africa-Emile Torday and the Art of the Congo 1900-1909*), altri importanti musei nazionali invece di assumersi il ruolo leader nella critica storica del passato coloniale che spetta loro, sembrano puntare esclusivamente sull'arte africana, scelta questa che rischia di cancellare d'un sol colpo tutta la dialettica con la comunità dei produttori (3).

Se questi sono i problemi con cui debbono confrontarsi le direzioni dei musei nazionali, consideriamo ora lo specifico regionale dei musei di cultura materiale. In questo caso è la comunità regionale quella alla quale è diretta la proposta culturale dei curatori del museo, comunità più limitata numericamente, più interessata alla vita del museo, più facilmente coinvolgibile in un processo educativo, a patto che esso parta dalla situazione regionale, locale.

La natura regionale del museo di cultura materiale corrisponde, s'è già detto, ad una estensione delle sue collezioni al di là dei limiti definitivi della disciplina. Ora questo è un vantaggio indiscusso quando si riflette che la disciplina etnografica in questione era legata, negli

uomini e negli scopi, al progetto coloniale. Meglio è allora la presenza, in uno stesso museo, di collezioni eterogenee, con contaminazioni locali che permettano di gettare un ponte con gli interessi e le esperienze dei fruitori del museo.

Ribaltato il rapporto con il museo nazionale, la politica culturale ed espositiva del museo regionale può finalmente dedicarsi alla sua vocazione: stabilire un legame tra l'istituzione e la comunità locale, mettere in scena le proprie collezioni sul palcoscenico locale, proporre alla comunità locale i modi di lettura più efficaci per esplicitare i valori culturali dei produttori degli oggetti. La proposta regionale abbandona il mito del museo-tempio, luogo di venerazione di un pensiero scientifico ormai obsoleto, per esplorare nello specifico regionale, le multiple valenze del modello museo-forum ⁽⁴⁾.

I riflessi di questa impostazione regionale, sono svariati e non pretendo di esser esaustivo. Mi limiterò ad offrire due esempi: il primo, di carattere generale, riguarda le conseguenze sull'attività di catalogazione degli oggetti etnografici, il secondo esempio, è basato sull'esperienza accumulata nei primi mesi di attività del Museo etnografico e centro di documentazione di Montone.

Sappiamo tutti dell'esistenza di un Ufficio centrale del Catalogo, delle sue interminabili, irrealizzabili procedure di schedatura, delle proposte di scheda che ci mettono anni ad esser partorite e nascono vecchie, già morte. E i giornali ci informano che, per i beni culturali, la schedatura al passo attuale sarà terminata nel 2050! ⁽⁵⁾. I dati in mio possesso sulla catalogazione dei beni etnoantropologici non sono così ottimisti, forse nel 2200 la catalogazione sarà terminata, sempre che si riduca drasticamente l'afflusso di oggetti della cultura contadina, beninteso!

Abbandoniamo le istanze centralizzanti della catalogazione al loro destino ⁽⁶⁾ e vediamo invece che cosa debba esser la catalogazione in un progetto finalizzato alle esigenze locali del museo.

Non certo una scheda per tutti uguale, frutto della mediazione di cento istanze differenti e 10 pagine di domande. Questa, pedissequa trasposizione delle schede elaborate per le opere d'arte, non è compilabile, non serve a nulla.

Interrogiamoci sulla natura degli oggetti di cultura materiale. Essi sono prodotti dalla massa della popolazione, essi mostrano, nelle loro infinite varianti, la complessità della cultura di un popolo.

Qui sono le serie di oggetti ad esser significative, non il singolo capolavoro, gli oggetti singoli non sono sempre portatori di messaggi decifrabili, richiedono il supporto di altri oggetti simili, formalmente analoghi, ma distinti per provenienza o periodo di fabbricazione.

Come si riflette questa differenza basilare dei materiali sul processo di catalogazione? (7) La scheda, in un progetto che voglia mettere in relazione i produttori di oggetti con la comunità locale dei fruitori del museo, deve esser pensata già come elemento di una mediazione culturale tra questi due soggetti. Una schedatura che preveda la serialità degli oggetti, la contiguità di questi nello stesso percorso espositivo, i multipli rinvii ad analoghi oggetti di produzione locale, i prodotti sostitutivi industriali, il materiale iconografico...

La scheda è un nodo aperto di una rete di attività: quella documentaria del curatore della esposizione ne costituisce la base necessaria, ma questa deve esser accresciuta dalle risposte del pubblico, dai risultati delle visite guidate, degli stages di formazione che individuano in un oggetto, in una serie, in una foto, un punto centrale del ruolo didattico del museo.

Riconquistare tale autonomia nel pensare gli oggetti è necessario per rispondere alle esigenze degli operatori culturali, degli educatori che costituiscono il tramite tra gli oggetti stessi, il museo e i giovani frequentatori ai quali è essenziale il museo si avvicini. La schedatura deve avere riflesso sulle etichette poste accanto agli oggetti, non come oggi avviene, che di tutti i progetti di schedatura, delle migliaia di schede FKO e simili, nulla appare nelle stitiche etichette apposte sulle vetrine!

Se ho parlato di catalogazione degli oggetti in questo intervento è perché più che altrove è riconoscibile il divario tra esigenze locali del museo di cultura materiale e l'impostazione attuale, basata sulla centralizzazione, come se le strutture centrali, nazionali potessero costituire, in questo specifico, il necessario elemento propulsivo.

Modelli più adeguati sono quelli provenienti dall'esperienza accumulata, specie in Francia dagli ecomusei, e, in generale, da tutte quelle realtà che hanno stabilito rapporti profondi con il territorio, con le comunità locali (8).

Parlerò infine della realizzazione del Museo e centro di documentazione di Montone, museo apertosi all'inizio di aprile e che ha avuto più di 3000 visitatori in questi mesi.

L'iniziativa è stata finanziata dalla Regione Umbra (Consulta per l'immigrazione) e dal Comune di Montone che ha messo a disposizione i locali dell'antico monastero di S. Francesco.

La creazione di un centro di documentazione costituisce l'idea iniziale di questo progetto: metter in piedi un momento di confronto tra iniziative museali locali, che potesse contemporaneamente fornire informazioni a studenti e specialisti interessati alle culture africane ovvero all'esperienze museali nel settore. Non parlerò però, in questa

sede, del Centro di documentazione, ma concentrerò l'attenzione sul Museo che sebbene di recente apertura, ha già fornito alcune indicazioni utili per il nostro discorso sul museo etnografico a carattere locale.

Innanzitutto l'allestimento del museo è il frutto di tre mesi di lavoro di due differenti classi di miei studenti, che sono stati coinvolti in un - credo inedito - *stage* di installazione.

Tutte le scelte effettuate per la localizzazione delle vetrine, degli oggetti da esporvi, delle luci necessarie costituiscono un patrimonio di esperienze comune, condiviso tra la direzione del museo, il direttore artistico e gli studenti ⁽⁹⁾.

I seicento oggetti esposti, tutti provenienti dall'Africa orientale sono stati raccolti da me in più di vent'anni di viaggi e ricerche.

Evidentemente vastissima è la documentazione iconografica disponibile per molti degli oggetti. Ciò ne ha permesso una attenta contestualizzazione: proprio quest'abbondanza ha imposto dei criteri di scelta sul materiale da esporre, sulle foto e disegni di accompagnamento, sulla messa in scena degli oggetti stessi.

Una prima scelta qualificante è stata quella d'abbandonare una struttura espositiva basata sulle definizioni etniche: ogni sala è piuttosto dedicata a un ecosistema e vede al suo interno gli oggetti di differenti etnie dialogare, istituire paralleli, costituire serie, confermare la similarità tra le risposte umane, che, sebbene abbiano origine in contesti culturali differenti, rispondono ad identiche necessità imposte dalla natura.



Se l'impianto complessivo riflette il percorso odierno dell'antropologia, dove spazio rilevante hanno assunto le tesi decostruttiviste, l'esposizione degli oggetti, le etichette e i testi che sono proposti al visitatore sottolineano la polifunzionalità degli oggetti etnografici.

Si sono creati sette percorsi didattici attorno a un dato tema:

- ✓ IDENTITÀ - COMUNICAZIONE
- ✓ COMMERCIO - USO DEI METALLI
- ✓ USO DELLE TERRECOTTE - MATERIALI DI RECUPERO
- ✓ USO DI MATERIALI DI ORIGINE ANIMALE E VEGETALE



1. e 2.. Interni del Museo etnografico e centro di documentazione «Tamburo Parlante» di Montone (PG).

Ognuno di tali percorsi è presentato da una scheda che gli studenti ricevono dall'insegnante, che li invita a cercare, tra le etichette, quelle segnalate dallo specifico colore dell'itinerario selezionato. L'attenzione degli studenti viene così mantenuta viva, la loro è una ricerca guidata attraverso gli oggetti, a caccia di segni, elementi, informazioni che si compongono in un messaggio articolato attorno al tema del loro percorso. L'appartenenza di un medesimo oggetto a più itinerari dimostra in modo implicito la polifunzionalità degli oggetti etnografici: questo messaggio accomuna quindi tutti i percorsi e costituisce una delle novità della proposta espositiva del museo.

Tutto quanto detto ha trovato riflesso nella schedatura degli oggetti, sulla quale mi soffermerò ora brevemente.

Una prima schedatura fu effettuata assieme alla numerazione degli oggetti e alla redazione dell'inventario generale, prima della fase di installazione.

La descrizione fisica degli oggetti costituì l'obiettivo di questa schedatura: attraverso questa descrizione è sempre possibile rintracciare un oggetto privo di numero, mal posto.

Man mano che l'attuale forma espositiva veniva raggiunta nuovi campi venivano creati nella scheda informatizzata, in modo da tener conto della contiguità spaziale degli oggetti nella mostra, della documentazione iconografica a loro attinente, infine della loro inclusione in uno o più percorsi didattici. Altri campi sono previsti per tener conto dell'interesse mostrato dagli studenti attorno ad un dato oggetto, o foto, o installazione, come testimoniato dalla compilazione delle schede di percorso.

Tutto ciò viene elaborato e riproposto all'utente della banca dati: non più nella scheda un solo campo definitorio, didattico, che stabilisce la funzione dell'oggetto, ma è l'appartenenza stessa a uno o più percorsi didattici che apre all'utente nuove, più complesse, prospettive sulla natura degli oggetti, sul loro utilizzo, infine sulla cultura che li ha generati.

Concludere questo intervento non è agevole, so bene quanto possano apparire provocatorie certe asserzioni, ma indubbiamente è questo il terreno reale del confronto storico tra la vecchia scuola - presente sia a livello universitario che nell'istituzione museale - e quella nuova che accetta di metter in discussione con il pubblico la natura stessa del proprio ruolo, le scelte, gli errori nell'impostazione, nell'esposizione. Tutto insomma.

L'esperienza fatta in questi mesi a Montone mi ha convinto che questa è una strada praticabile, che il percorso deve coinvolgere altre forze sociali, che la comunità locale può partecipare all'impostazione stessa del museo, oltre a costituire nel seguito, parte importante della sua vita.

Il rapporto con i giovani della scuola dell'obbligo è fondamentale: solo agendo a questo livello si potrà, nel tempo, gettare le basi per una critica al nostro passato coloniale, punto di partenza necessario per una impostazione generale del museo etnografico a livello nazionale.

La stimolante esperienza umana dello *stage* di installazione del museo, l'impegno dimostrato nella susseguente gestione di esso, ha suggerito la creazione di una cooperativa che riunisse tutti gli operatori museali che vi hanno partecipato.

Il successo di pubblico e il favore con il quale è stata accolta l'azione culturale del museo, ne suggeriscono poi un'estensione agli altri musei etnografici limitrofi.

La cooperativa si è già attivata nell'analisi di altre realtà museali che costituiranno gli elementi di un più complesso percorso territoriale. Si assume infatti che l'azione culturale in un determinato territorio sia il risultato del concorso delle attività di tutte le realtà museali presenti: il coordinamento tra di esse è essenziale per il successo dell'iniziativa.

La cooperativa progetta quindi, attraverso l'applicazione ad altri musei del modello interpretativo, espositivo, culturale sperimentato e in stretta collaborazione con i responsabili locali dei musei, in grado di esplicitare le coordinate culturali entro cui dovrà muoversi l'iniziativa, di estendere ad altre realtà museali una nuova concezione del ruolo, della prassi, dell'azione culturale dei musei di cultura materiale.

Note

- (1) Il termine *material culture* nella tradizione anglosassone permette di estendere il campo di studi oltre le definizioni di materiali etnografici o antropologici: estensione che comprende l'archeologia industriale, i musei della tecnica, e quanti altri campi dell'attività umana che risultano in una materiale trasformazione dell'ambiente.
- (2) Esempio è la contrapposizione mostrata da James Clifford («Four Northwest Coast Museums», in *Exhibiting Cultures*, p. 212-254) tra la politica espositiva dei musei a vocazione nazionale e tribale: da un lato l'incontrastata completezza della Storia della maggioranza [della Nazione], dall'altro la ridefinizione stessa della natura dell'oggetto, assunto come elemento della proprio passato tribale.
- (3) L'ampiezza del dibattito attorno alla presenza dell'arte africana nei musei è tale da impedire, in questa sede, anche il più ridotto accenno. (Un approfondimento sulla situazione francese e le prospettive di inserimento delle arti «prime», al Louvre si trova in CASTELLI 1990).
- (4) Per un approfondimento sui concetti di museo-tempio e museo-forum cf. DUNCAN, C. «Art museums and the ritual of citizenship», in *Exhibiting cultures*, p.88-104.
- (5) Cf.: vari articoli di quotidiani apparsi attorno al 17-18 luglio 1993, a seguito della pubblicazione del rendiconto della Corte dei Conti relativo al patrimonio dei Beni Culturali.
- (6) Lo sviluppo odierno dei databases testuali, orientati verso una comunicazione tra differenti programmi e linguaggi, permette di abbandonare le ipotesi centralizzate e accentratrici di schedatura. I dati raccolti nelle sedi periferiche vengono manipolati e immessi nel programma centrale: inutile ormai imporre modelli di schedatura, la loro sopravvivenza evidenzia soltanto il processo degenerativo della burocrazia (Cf. L'autorevole intervento di M.me Bernadette Goldestein (DMF) e Frédérique Maguet (MNATP): «Limites et perspectives de la documentation dans les musées d'ethnographie» ai *Rencontres Européennes des Musées d'ethnographie*).
- (7) Un'analisi dettagliata dei principi della schedatura di oggetti etnografici è presente in CASTELLI 1991. Val la pena di ricordare che la specificità dell'etnografia risulta nella creazione, accanto alle schede oggetti, di schede collezione, in grado di riassumere gli elementi storici che accomunano serie di oggetti.
- (8) Cf. oltre alla documentazione sugli ecomusei, presentata a Parigi, in occasione dei *Rencontres Européennes des Musées d'Ethnographie*, si vedano le pagine dedicate all'impostazione generale del Sistema Museale Regionale dell'Umbria.
- (9) Un testo realizzato dagli studenti stessi alla fine dell'anno accademico 93-94, racconta in prima persona modalità, avvenimenti, risultati di questa esperienza.

Bibliografia

- E. CASTELLI, «Différentes facons de cataloguer les oeuvres d'art de l'Afrique traditionnelle» in *Arte in Africa 2* (atti del convegno internazionale) Firenze Cesteraf e associazione Poro, 1991.
- E. CASTELLI, «Les arts africains dans les collections nationales francaises: anarchie et ségrégation», in *Histoire de l'art*, 11, 1990, Paris.
- L. CORTI, *Beni culturali: standards di rappresentazione, descrizione e vocabolario*, Scuola Normale di Pisa, 1992.
- R. ECO, *A scuola col museo: guida alla didattica artistica*, Milano, Bompiani 1986.
- A. EMILIANI, *Dal museo al territorio*, Bologna, Alfa 1974.
- I. KARP & S. LAVINE, *Exhibiting culture: the poetics and politics of museum display*, (ed. by), Washington, Smithsonian Institution 1991.
- Rencontres Européennes des musées d'ethnographie*, atti del convegno, Paris, MNATP, 22-24 Février 1993.
- Il Sistema Museale Regionale dell'Umbria: Piano triennale*, Perugia, Regione dell'Umbria, 2 vol., s.d.
- M. TOZZI FONTANA, *I musei della cultura contadina*, Firenze, la Nuova Italia Scientifica 1984
- G. L. ZUCCHINI, *Didattica del museo e dell'immagine*, Brescia, La Scuola 1989



Sollevare questioni complesse in uno spazio ridotto, ricorrendo per giunta a suggestioni impertinenti, può forse risultare inopportuno, tuttavia gli argomenti stessi che sono oggetto di questo breve intervento mi sollecitano ad esprimere più che proposte perplessità, più che riflessioni un assemblaggio di pensieri. Mi sembra che l'affrontare quasi in contrappunto temi così ampi non favorisca un percorso lineare, ma piuttosto un'erranza in un territorio dai confini mobili, esposto agli echi del già detto e alle correnti del continuo dire. Il continuo dire è il mormorio incessante di questa società spaventata, in perenne seduta analitica, a riflettere su se stessa e sui propri mali. E il visivo, tra i tanti, è il male più visibile, al quale sono stati dedicati, in questa «cultura del commento» ⁽¹⁾ oceani di scritti e di parole, in tutti campi dell'esercizio accademico e giornalistico (è il suo potere che paradossalmente colloca, sulle prime pagine dei quotidiani, la fine di una diva dell'eros accanto alla scomparsa di un grande pensatore, così che l'occhio vaga da un giovane sorriso a un volto stanco e non vi sono dubbi su chi ci sia più familiare).

Meno evidente è il male museale - usando il termine in un senso negativo, per connotare l'ansia di conservazione che spinge un mondo distruttivo a illudersi di salvarsi con la logica delle riserve, siano esse ambientali o culturali. È questo un male sotterraneo che ci induce a progettare nuove arche di Noè prima del diluvio, confusi nella scelta degli esemplari più significativi per la sopravvivenza. La sfida nascente del virtuale forse risolverà l'impossibilità di un'arca universale, al forte prezzo di un nuovo sentire che si identifichi col vedere. In questa prospettiva saranno i costruttori delle arche tecnologiche a detenere il potere, coloro i quali decideranno cosa mostrare: le immagini di una realtà museificata o gli incubi amplificati del presente. Speriamo, ricorrendo a Popper, che abbiano la «patente» e che le loro macchine non siano «cattive maestre» ⁽²⁾. Ma *dum loquimur* il tempo fugge e chi lavora nelle arche attuali, i musei, sembra vanamente rincorrere, nel susseguirsi delle innovazioni, i brevetti del visivo, dell'informatizzato, del multimediale come in un percorso evolutivo per salti, all'affannosa ricerca dell'ultima tappa risolutoria, così che ogni strumento è un ostacolo da superare per il raggiungimento del successivo, più che un mezzo da usare dopo un esercizio lento e costante. Questo atteggiamento assai diffuso - una sorta di sindrome del giocattolo nuovo - con-

duce a uno stato di perenne ritardo e di incessante sperimentazione, e in tal modo si rischia di restare in ogni caso «cattivi studenti».

Antropologie indisciplinate

L'occasione è insidiosa. Vi si accomunano due controversie derivanti dall'esigenza di definire: una antica, l'altra più recente. Poiché spesso oltre i fatti contano le parole, quando il fine primario sia quello di raggiungere uno statuto accademico o quasi, ecco che in un ambito disciplinare tra i più discussi e illimitati, se soltanto lo si considera etimologicamente, nascono specie e sottospecie che finiscono per divenire cibo sacrificale alla divinità della, talvolta rissosa, eloquenza classificatoria. Risalire alle *vere presenze* ⁽³⁾ diviene pertanto un'impresa quasi tantalica, nella quale pochi vorrebbero cimentarsi, dato il diffuso vizio dell'effetto rapido. Abbiamo dunque a che fare con due temi scottanti accomunati da un sostantivo, antropologia, e differenziati dagli aggettivi, visiva e museale. Sul primo tema a lungo si è discusso e si discute, dalle esortazioni al rigore e ai limiti di Carpitella, alle ambizioni cinefilie attuali. Il punto centrale in Italia sembra essere oggi la priorità genetica dell'uovo o della gallina, vale a dire: è la precedenza dello scritto sulla ripresa filmica o viceversa a legittimare quest'ambito disciplinare? L'accusa che ci si lancia a vicenda è quella di millantato credito: a chi spetta il diritto di fregiarsi dell'appellativo di antropologo visivo? Se l'antropologia, metafora della contemporaneità, soffre di una crisi di identità, l'antropologia visiva è una sua emblematica creatura. In questa sede oltrepassiamo la distinzione tra abili cineasti, soprattutto stranieri, e *parvenus* semi-analfabeti, per dirla con Marazzi, e tiriamoci fuori dalle contese optando per un termine più moderato: etnografia visiva. Semplicemente si potrebbe dire che l'etnografia visiva si limita a registrare e descrivere filmicamente materiali o fenomeni che sono oggetto dell'etno-antropologia. Chissà che con questo aggiustamento di tiro non si plachi, almeno in parte, la turba delle discordanze. Certamente questa posizione potrebbe apparire riduttiva rispetto all'impostazione, per così dire, ecumenica di Marazzi che - mi sembra - tenti di ampliare gli orizzonti dell'antropologia visuale per garantirle la dignità di un'identità disciplinare. «L'antropologia visuale non si identifica con film e video etnografici» ⁽⁴⁾ ma va ben oltre: c'è da augurarsi tuttavia che la reazione al rigor mortis veterogottinghiano da un lato, e a un entusiasta diletterismo dall'altro, non solleciti un eccessivo sconfinamento, rendendo indisciplinare o indisciplinata l'identità dell'antropologia visiva. Viene da chiedersi a questo punto se non sia lecito attribuire a Gianni Amelio la laurea *honoris causa* per aver affrontato nel suo suggestivo film *Lamerica* non soltanto un tema

di forte senso antropologico, qual'è quello dell'esodo albanese, ma anche la questione del potere televisivo sull'immaginario collettivo. Con ampio salto, dalle sequenze iniziali del fascismo di repertorio di una Tirana colonizzata, alla colonizzazione delle menti operata dalle reti Fininvest, attraversando panoramiche, interni e primi piani indigeni: ecco un testo per la «riflessione visuale dell'antropologia» o forse un testo di inconsapevole antropologia visuale? Vorrei inoltre esprimere un'altra considerazione extraterritoriale: la cosiddetta antropologia della comunicazione (all'interno della quale si tende attualmente a far ricadere anche l'antropologia visiva) mi richiama in qualche modo alla memoria le considerazioni di Perniola in merito al rituale romano dell'*evocatio* - praticato dai Romani per assimilare le divinità straniere - nella sua connessione con la *seductio*: «atto che sottrae al contesto originario, una specie di *détournement*» (5). In questa avventurosa analogia l'antropologia della comunicazione appare come una sorta di pantheon assai capiente, nel quale accogliere, più che sopprimere, culti estranei o contigui tanto da risultare rischiosi, se non assimilati. In tal modo abbiamo da un lato un ampliamento di confini, e dall'altro una sottrazione di identità. Ora affrontiamo, con conveniente distacco, un'altra recente occasione di, temporaneamente, scongiurata *evocatio*: l'antropologia museale.

Anche in questo caso, cosa sia se lo sono chiesto in molti e non sempre serenamente. Non voglio avventurarmi nel proporre un'altra definizione (ad esempio etnografia museale), ma mi accontento di riflettere sui luoghi nei quali la si esercita, questi contenitori di indizi eterogenei che sono i musei etnografici e demologici. Campi di accoglienza e smistamento per la restituzione pubblica delle culture, fonti per gli accademici e i curiosi, talvolta vissuti da chi vi opera come riserve minacciate da predoni esterni, territori a rischio di colonizzazione. Perché? Perché, sempre nel nostro sorprendente paese, predomina la logica del campionato di calcio e abbiamo la serie A e la serie B anche nell'ambito della ricerca. Da queste differenziazioni verticali scaturiscono le faziosità e i risentimenti, le diatribe terminologiche, riemergono le accuse di millantato credito. Occorre schierarsi? Non credo, ma paradossalmente direi che se confusa appare oggi l'antropologia, meno oscuro risulta il compito di quella che osiamo definire antropologia museale: sappiamo almeno che dobbiamo trattare materiali oggettuali di vario tipo, per studiarli, conoscerli, classificarli, restituirli, in sintesi fare ricerca. Al di là di ogni definizione contano i fatti e l'effetto sulla realtà. Nessun luogo, ai giorni nostri, è più emblematico e complesso di un museo demo-etno-antropologico - chiamatelo come volete - di un punto di raccolta di identità lontane nel tempo o nello spazio, trasposizione statica di questi tempi nomadi ed extracomunitari nel profondo di ciascuno di noi. Il diritto da arrogarsi è quello di la-

vorare bene, di assumersi la responsabilità di decifrare le tracce e comunicare socialmente il valore delle diversità. Musei - statali, regionali, provinciali, comunali - dove le cose giungono e si fermano offrendosi al pensiero e alla riflessione, come è giusto che sia: una sosta dopo tante derive. Che tuttavia la sosta non diventi palude ma riposo efficace quindi risveglio: questo è il problema, e la sfida.

Relazioni pericolose

Tornando dunque all'accomunamento visivo-museale, le strategie di informazione filmica all'interno di un museo sollevano non poche perplessità. Si potrebbe iniziare con una affermazione provocatoria: l'antropologia visiva c'è ma non si vede, perché se da un lato la si esercita poco e non sempre correttamente, dall'altro, per dirla con Baudrillard, la si mostra così oscenamente ⁽⁶⁾, cioè troppo e ovunque, che non si riesce a vederla con la giusta distanza prospettica e, come negli specchi di Alice, giunge allo sguardo deformata (si pensi al proliferare di rassegne tale da indurre un atteggiamento passivo simile a quello dei bambini dinnanzi ai cartoni animati, sopraffatti da una assuefazione all'immagine che intorpidisce il pensare). Popper afferma che «la televisione, potenzialmente certo, così come è una tremenda forza per il male potrebbe essere una tremenda forza per il bene» ⁽⁷⁾, in senso più ampio ogni strumento informativo ha in sé un grado variabile di pericolosità. Se diamo per scontato il potere delle immagini, ritroviamo questo rischio anche nell'antropologia visiva, che non ambisce tuttavia - almeno allo stato attuale - ad avere effetti tanto devastanti. La sua negatività si può riassumere nella distorsione dell'informazione, al pari di un testo scritto, seppure con ovvia maggiore efficacia. Il problema consiste nel trasferire in positivo questa maggiore efficacia, rendendo l'antropologia visiva una forza, se non «tremenda», almeno valida per il bene della ricerca e della restituzione didattica. Tecnologie di comunicazione, musei, antropologie: le riflessioni sono tante e vagabonde, troppo numerose le sollecitazioni. Nel nomadismo preparatorio di questo intervento mi sono soffermata su una suggestiva deviazione, così che la lettura di Virilio mi ha indotto ad avvicinarmi al *Manifesto del futurismo*, riscoprendo Marinetti e le sue invettive del 1909, dalle quali sono stata attratta forse per una sorta di perversione inconscia: «Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti!» ⁽⁸⁾. Al grido di «Uccidiamo il Chiaro di Luna!» Marinetti avrebbe oggi inneggiato alle bombe sugli Uffizi (probabilmente anche alle sofisticate tecnologie di guerra degli Stati Uniti): se si osserva l'attuale andare del mondo que-

sto poeta del delirio più che un futurista potrebbe apparire un appagato futurologo. Virilio, nella sua opposizione al pretesto progresso della civiltà contemporanea, ripropone il fantasma dell'uomo-macchina marinettiano ⁽⁹⁾, una creatura costituita da protesi, come una sorta di Frankenstein ben riuscito. Torniamo dunque alla protesi che sembra oggi più diffusa: la telecamera, il cui predominio si situa indubbiamente nella cosiddetta ipervisibilità della società delle comunicazioni. L'iconofilia è dilagante e rischia di divenire una sorta di teologia visiva simile a quella che di cui parla Perniola a proposito dell'ortodossia russa: l'icona è l'originale stesso, la divinità, il congiungimento tra il mondo invisibile e il mondo visibile ⁽¹⁰⁾. L'ultima evoluzione della telecamera è lo strumento per la realtà virtuale, che uno Zolla filo-futurista auspica: «Grazie a queste apparecchiature si entra in un mondo che appare identico a quello reale [...] gli automatismi psichici più pesanti avranno modo di sfrenarsi in maniere fresche e straordinarie» ⁽¹¹⁾. Dalla telecamera che riprende e consente il ripetersi di una realtà sottratta al tempo agli occhiali magici che riproducono la realtà, oltre la bidimensionalità dell'immagine. Ma l'ottimismo di Zolla non sembra del tutto condivisibile, si prenda ad esempio la storia inquietante raccontata nel film di Wim Wenders *Fino alla fine del mondo*: il protagonista si sottopone all'applicazione di un doloroso congegno per restituire alla madre cieca le immagini catturate nel mondo, la donna, dopo aver visto attraverso gli occhi del figlio, muore per non aver resistito al passaggio dalla realtà immaginata all'immagine della realtà (e per lo sfondo di questo tragico tentativo Wenders ricorre, non a caso, agli aborigeni australiani, esperti viaggiatori in dimensioni oniriche). Vedere attraverso un obiettivo fotografico, una macchina da presa, un congegno virtuale, sembrerebbe pericoloso, ma risulta inevitabile in un'epoca che non consente più il lusso di una cecità poetica, di una poietica quindi attiva. È necessario infatti interrogarsi sui mutamenti indotti dalla società delle comunicazioni, prima di valutare l'uso didattico di ciò che appare ormai tanto dilagante da confonderci e confondersi con noi stessi fino alla già citata passività infantile. Il gioco estremo e irritante, seppure geniale tanto da confinare con la demenza, dei montaggi televisivi di Enrico Ghezzi dimostra l'oscenità delle immagini che fuoriescono dall'elettrodomestico per eccellenza. Quell'aliena materia che lentamente e inesorabilmente invade il mondo e lo soffoca non è più fantascienza. Lo sguardo è prevaricato dal bombardamento visivo, la seduzione è fatale e conduce al di fuori del mondo, illudendo di entrarvi. La nostra contaminazione col visivo è tale che non abbiamo anticorpi per proteggerci da un'autodissolvenza.

Prendendo a prestito il catastrofismo di una certa scuola francese vorrei esprimere i miei dubbi sulla magia positiva del cosiddetto audiovisivo in un luogo - il museo tanto odiato da Marinetti - che offre

già allo sguardo gli oggetti reali, per quanto ovviamente decontestualizzati. Parlare di antropologia visiva in museo non significa necessariamente pensare a una sovrapposizione oggetto/immagine, ma a spazi separati che non provochino nel visitatore la nausea degli stimoli. Eccedere in questo senso fa tornare alla memoria quel Teatro di Varietà vagheggiato dal poeta futurista nel 1913: soltanto esso «utilizza oggi il cinematografo, che lo arricchisce d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili» (12).

Più che pensare a postazioni visive che affianchino nelle sale espositive i documenti oggettuali si dovrebbero creare dei luoghi di consultazione dei documenti visivi, che soddisfino le varie esigenze del pubblico (materiali divulgativi, didattici, scientifici). Il documento stesso di antropologia visiva si potrebbe definire un museo di immagini, composto da fotogrammi-vetrine immutabili, che si offrono allo sguardo nell'illusione del movimento: ogni sequenza è un'esposizione di dati ripetutamente esplorabili e interrogabili, ogni fotogramma è passibile di fissità nella pausa che ne consente l'analisi dettagliata dei contenuti sottratti allo svolgersi cinematografico.

L'antropologia visiva in museo non va dunque considerata un supporto di ormai tardiva modernità, ma un settore autonomo, forse lo stadio preliminare di un museo virtuale che segnerà la sparizione dell'oggetto e la riproduzione infinita dell'oggetto visivo. Questa ipotesi non è tratta da un libro di Gibson, ma trova già dei riscontri in alcuni progetti europei, canadesi e statunitensi, finalizzati alla creazione di un sistema di interconnessione in rete, che dovrebbe consentire l'accesso planetario d'ogni raccolta museale (13). I musei, in tempi non lontani a venire, non saranno più luoghi contenitori di materiali, ma congegni domestici da utilizzare in solitudine, protesi didattiche dell'uomo-macchina, che si lascia agire dalla vitalità tecnologica. Del resto quest'uomo è già attuale nell'esempio proposto dal pessimista Kroker: nello Xerox Park californiano - l'istituto che si occupa dello sviluppo dell'ufficio elettronico - gli impiegati indossano micro-computer che consentono il loro telerilevamento, visualizzato poi su schermi video, vale a dire che i loro corpi fisici vengono liquidati elettronicamente come contenitori di dati da mettere in rete (14). Kroker si spinge a parlare di «fascismo virtuale», come politica della transizione dalla carne al virtuale, in questa epoca tanto istericamente ossessionata dalle tecnologie da vedere in esse la salvezza dalla realtà quotidiana. Nello Xerox Park i movimenti dell'uomo sono sottoposti ad una rigida telesorveglianza, che li restituisce nello spazio dello schermo - non possiamo a questo proposito non ricordare il *panopticon* foucaultiano. Alle ipotesi zolliane per uscire dal mondo si contrappone in questo caso una soluzione di tipo carcerario, affine per certi versi a quella dimensione nella quale venivano rinchiusi i criminali nei primi fumetti di Nembo Kid.

«Per essere ho bisogno di collocarmi» afferma Virilio e «per collocarmi ho bisogno di una carta mentale» (15) che, nell'esempio di Kroker, è sostituita da una carta elettronica. Da un lato abbiamo un eccesso di localizzazione, dall'altro la sua perdita, provocata, secondo Virilio, da quella sorta di amnesia indotta dalle tecnologie dello spazio virtuale. Sembra che non resti che scegliere tra il partito dell'entusiasmo e quello del catastrofismo, secondo il quale finiremo tutti, non solo i musei ma anche gli innocenti, come Lex Luthor. Cauti verso questo presente e in attesa di un futuro più virtuoso, accontentiamoci di trafugare la realtà per indagarla, conservarne la memoria e pensare: diveniamo in qualche modo strumenti del ricordo, simili ai *remembrances* steineriani (16).

Effetti speciali

Più che di antropologia visiva, come già è stato detto, sarebbe opportuno parlare di etnografia visiva, vale a dire l'esercizio di un metodo di rilevamento il più possibile oggettivo di realtà significative, nella prospettiva di una documentazione dell'ancora visibile. L'ancora visibile non deve tuttavia espandersi e confonderci in quella che Perniola ben definisce «condizione preagonica», all'interno della quale è il mondo intero a correre il rischio «di diventare un organismo in via d'estinzione e di identificarsi col museo di se stesso». Ipotizza il filosofo che «se tutto è minacciato, tutto diventa degno di essere collezionato» (17) e, si può aggiungere, ripreso. Non bisogna infatti illudersi che prendere o riprendere fenomeni, sia pure significativi, sia sufficiente per creare prodotti significativi. Ricordiamo a questo proposito come Marc Augé ritenga ambigua una museografia antropologica di semplice recupero: «per lo storico come per l'etnologo l'archiviazione non è né un fine né un rito funerario. Archiviare, ritrovare, recensire significa darsi il mezzo per pensare la realtà di un passato e il senso di una transizione» (18). Ma perché ciò avvenga è tuttavia necessario sottrarre il documento alla perdita, all'assenza dello sguardo, che non è ubiquo, è necessario operare la decontestualizzazione estrema della cattura visiva, agendo nel contesto che il tempo sta trasformando con la sua naturale irreparabilità. La grande illusione del cinema ci restituisce in questo modo la realtà ripetibile, l'evento rivisitabile e all'apparenza vivo come i personaggi del film *L'invenzione di Morel*, che il protagonista ritrova su un'isola, immutati, a ripetere gli stessi gesti di quello spazio di vita eternato da una fantastica sfida al trascorrere dei giorni. Il problema è che non sono reali ma realistiche apparenze, soltanto la consapevolezza della finzione può attenuare l'inquietudine dell'incontro con questa alienità visibile e tangibile, che l'inventore ha creato per

esorcizzare il terrore della precarietà umana. Tornando a Virilio ci appropriamo indebitamente della sua citazione d'apertura «questo mondo, così come noi lo vediamo sta per sparire» (Paolo di Tarso), e ci spingiamo a paragonare il suo picnolettico (l'epilettico affetto da crisi frequenti) all'antropologo: «lo forziamo a ricordare avvenimenti che non ha visto, per quanto siano effettivamente avvenuti in sua presenza [...] Segretamente angosciato e sconcertato dalle esigenze di quanti gli stanno vicino, deve continuamente infrangere i limiti della sua memoria per cercare l'informazione richiesta» (19). Forse per questo motivo l'antropologo perviene alla mediazione dell'occhio tecnologico, che fissa il fenomeno e ne consente la riproduzione, colmandone in parte le assenze dello sguardo umano. Il problema è nell'uso: la vertigine del bottino visivo potrebbe indurre a sconfinare nel ludico e a confondere il video con un videogioco; oppure la devozione tecnologica potrebbe rendere lo strumento, come già detto, risolutoria protesi da creatura marinettiana. Ma più che scegliere tra iconofilia, sia essa indotta, giocosa o futurista, e iconoclastia, ci si dovrebbe limitare a curare i vuoti di quelle crisi da piccolo male utilizzando il mezzo o rimedio nelle dosi richieste dai singoli casi, vale a dire rispettando l'adeguata posologia, perché da terapeutico non diventi tossico. Qualcuno potrebbe obiettare che questo rischio non si corra qui da noi dove l'importanza dell'audiovisivo sembra piuttosto la scoperta dell'acqua calda, dato che i miti di fondazione a tutti noti richiamano alla memoria certe sensibilità precorritrici dei tempi (si veda la lista dei filmati compilata da Lamberto Loria agli inizi del secolo per documentare le tradizioni popolari italiane (20), si pensi ai primi usi del cinema per applicazioni scientifiche (21): ne abbiamo già sentito parlare in innumerevoli occasioni). Tuttavia sino ad oggi l'uso del mezzo audiovisivo nella ricerca antropologica appare oscillante tra un rinnovato enciclopedismo da indagini-censimento, esperienze episodiche mal comunicate e ambiziose tensioni. Evitando le sfide di cataloghi universali e le tentazioni dell'occasionalità, si dovrebbe aggiustare la mira in un equilibrio modesto ma consapevole. «Andate e riprendete», esortava Alan Lomax al termine della quarta edizione di *Materiali di Antropologia Visiva* (22), simile a un profeta della sparizione. Educiamoci e andiamo, gli si potrebbe rispondere in differita. Non basta che i musei preservino gli oggetti dal deterioramento del tempo, è necessario che si diano metodi e strumenti adeguati di produzione e conservazione di documenti visivi che siano anche visibili, comunicabili, e non soltanto il frutto dell'ebbrezza provocata dal mezzo tecnologico: lasciamo dunque a Méliès i suoi trucchi, la realtà è già densa di effetti speciali.

- (1) Cfr. G. STEINER, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1992 (1989).
- (2) Cfr. K. R. POPPER, «Una patente per fare TV», in K. R. POPPER - J. CONDRY, *Cattiva maestra televisione*, Milano, Reser, 1994, pp. 13-25.
- (3) Cfr. G. STEINER, op. cit. Questo termine (*real presences*) mi ha molto colpito, al di là delle «preoccupazioni religiose» che connotano il testo. Lo ritengo infatti emblematico di questa contemporaneità confusa, della quale la realtà virtuale non è che uno dei tanti esiti.
- (4) A. MARAZZI, «Comunicazione e immagini», in (a cura di) A. COLAJANNI - G. DI CRISTOFARO LONGO - L. M. LOMBARDI SATRIANI, *Gli Argonauti. L'antropologia e la società italiana*, Roma, Armando, 1994, pp. 201-215.
- (5) M. PERNIOLA, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1983 (1980), p. 181; *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*, Bologna, Cappelli, 1989 (1985), pp. 57-58.
- (6) J. BAUDRILLARD, *Le strategie fatali*, Milano, Feltrinelli, 1984 (1983), pp. 45-62.
- (7) K. R. POPPER, op. cit., p. 14.
- (8) F. T. MARINETTI, «Fondazione e Manifesto del futurismo» (pubblicato dal «Figaro» di Parigi il 20 febbraio 1909), in I manifesti del futurismo, «Lacerba», 1914, p. 7.
- (9) P. VIRILIO, *Estetica della sparizione*, Napoli, Liguori, 1992 (1989), p. 52.
- (10) M. PERNIOLA, op. cit., 1983, pp. 115-121.
- (11) E. ZOLLA, *Uscite dal mondo*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 20 e 22.
- (12) F. T. MARINETTI, «Il Teatro di varietà» (pubblicato dal «Daily Mail» 21 Novembre 1913), in op. cit., p. 158.
- (13) M. G. MATTEI e N. VITTADINI, «Il museo in formato universale», in *Virtual*, n. 6 (1994), pp. 26-32.
- (14) R. AITA, «Dalla carne al virtuale», intervista ad Arthur Kroker, in *Virtual*, n. 12, (1994), pp. 29-31.
- (15) F. GAMBARO, «La sconfitta dei fatti», a colloquio con Paul Virilio, in *Virtual*, n. 8, (1994), pp. 8.11, in particolare p. 11.
- (16) G. STEINER, op. cit. p. 23.
- (17) M. PERNIOLA, *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 97.
- (18) M. AUGE, *Simbolo, funzione, storia. Gli interrogativi dell'antropologia*, Napoli, Liguori, 1982, p. 127.
- (19) P. VIRILIO, op. cit., 1992, pp. 11 e 12.
- (20) Cfr. A. ROSSI, «La ricerca filmica condotta dal Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari», in *Cinema, fotografia e videotape nella ricerca etnografica in Italia*, Atti del Convegno Nazionale, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico, 1977, pp. 85-115.
- (21) Cfr. V. TOSI, *Il cinema prima di Lumière*, Roma, ERI, 1984.
- (22) Cfr. A. LOMAX, «L'esperienza etnomusicologica con Diego Carpitella», in (a cura di) E. DE SIMONI, *Materiali di Antropologia Visiva 4*. Atti, numero monografico del Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica (1992), pp. 19-38.

La nuova museologia antropologica brasiliana

Il *Museu Do Homem Do Norte* di Manaus, stato di Amazonas

di Veralucia
FERREIRA
DE SOUZA



In questa sede ho l'opportunità di parlare del *Museu do Homem do Norte*, del quale non posso che affermare che rappresenta la nuova museologia brasiliana poiché, in Brasile, questa disciplina si sviluppa a diversi livelli e con risvolti differenti, dovuti alle dimensioni continentali del paese e allo squilibrio socio-economico-culturale e di distribuzione delle risorse umane specializzate specificamente nell'area della museologia; ma posso affermare che il *Museu do Homem do Norte* è il risultato di un lavoro svolto con criteri tecnici, pochi mezzi, molta passione e creatività.

È opportuno che io chiarisca la mia posizione di fronte al *Museu do Homem do Norte*, per il quale fui chiamata a prestare la mia opera nel 1982 come Assistente della *Coordenadoria da Amazônia* della *Fundação Joaquim Nabuco*, con l'incarico di organizzare il museo; a partire dal 1984 passai a ricoprire l'incarico di Direttrice che ho lasciato nel maggio 1988, ritornando nell'ottobre dello stesso anno per assumere l'incarico di Direttrice del Dipartimento di Documentazione dell'Istituto di Studi sull'Amazzonia, al quale sono subordinati sia il Museo che la Biblioteca; qui sono rimasta fino al mese di aprile del 1993, quando ho chiesto di potermi allontanare per seguire più da vicino e con più tempo la museologia sviluppata in Italia.

Antecedenti del *Museu do Homem do Norte*

Creato dalla *Fundação Joaquim Nabuco*, istituto di ricerche socio-antropologiche e di recupero e promozione culturale (vincolato al Ministero dell'educazione), il *Museu do Homem do Norte* ha origine dall'idea del sociologo-antropologo Gilberto Freyre (creatore della *Fundação Joaquim Nabuco*, con sede nella città di Recife, Stato di Pernambuco), di istituire nelle diverse regioni del Brasile, musei dinamici, concepiti dal punto di vista antropologico-culturale; in questo senso, fu creato il *Museu do Homem do Nordeste* (nella città di Recife), che serve da modello nel panorama della museologia brasiliana. Già nella presentazione del progetto preliminare del museo, redatto dalla *equipe* di museologi

della *Fundaço Joaquim Nabuco*, si delineava la politica da seguire quando si diceva che la nuova museologia brasiliana concepisce il museo non più come istituzione statica, aliena dalla vita e dalla sua dinamica, dove si venera il passato, ma viva, dove l'uomo si trova rappresentato per intero... In questo senso il *Museu do Homem do Norte* potrà svolgere un importante ruolo nello studio dell'uomo situato nel tempo *tribio*, difeso da Gilberto Freyre, in cui passato, presente e futuro si interpretano.

Metodologia del lavoro di organizzazione del museo

Definiti gli obiettivi principali del museo, che consistono nel raccogliere, studiare, conservare, esporre e divulgare un patrimonio museologico rappresentativo della vita dell'uomo nella regione settentrionale del Brasile, evidenziando i relativi aspetti socio-economici e antropologico-culturali, venne stabilita una metodologia di lavoro con tre fasi successive e interdipendenti.

Nel 1982 ebbero inizio gli studi per il progetto museologico, consistenti nella ricerca bibliografica sulla regione settentrionale in generale e sugli aspetti fisici e naturali e su quelli riguardanti l'azione umana dai tempi preistorici fino ai nostri giorni, in particolare. Parallelamente al lavoro di ricerca è stato realizzato il rilevamento del patrimonio disponibile, sviluppatosi con raccolte in varie istituzioni ufficiali e in collezioni private, oltre alla ricerca di campo; per questo motivo si sono effettuati vari viaggi nelle capitali e nell'interno dello Stato di Amazonas.

In questa fase di rilevamento e di raccolta del patrimonio, si è sviluppato simultaneamente un importante lavoro di sensibilizzazione e di chiarificazione rivolto ai diversi segmenti comunitari sul significato del museo come istituzione, sulla sua importanza nel recupero della cultura e sul ruolo che il *Museu do Homem do Norte* deve svolgere nella valorizzazione e nella divulgazione di quella cultura. Questo metodo di comunicazione ha spesso reso possibile la spontanea e generosa donazione di numerosi oggetti da parte di coloro che, in seguito, sarebbero diventati gli «attori» del museo: *seringueiros* ⁽¹⁾, *garimpeiros* ⁽²⁾, artigiani, ecc.

L'idea iniziale del progetto museografico prevedeva l'utilizzazione di due tecniche di montaggio: una in ambiente chiuso e l'altra all'aperto, con la ricostituzione in scala naturale di alcuni ambienti come la *casa de farinha* ⁽³⁾, il *tapiri* ⁽⁴⁾, la *maloca* ⁽⁵⁾, la palafitta del *caboclo* ⁽⁶⁾, ecc. Per motivi di ordine politico-economici fu possibile allestire il museo solo in ambiente chiuso. Così, nel 1984 fu definito lo spazio per istitu-

re il museo in un edificio a due piani (con un'area di circa 550 mq, nel centro della città di Manaus), ceduto dalla Prefettura Municipale. È stata possibile allora l'elaborazione del progetto museografico definitivo, sebbene adattato e limitato allo spazio disponibile, e la realizzazione delle opere di restauro e di adattamenti architettonici con le relative necessarie installazioni. Ha rappresentato questo un periodo di grande battaglia per l'acquisizione delle risorse finanziarie necessarie all'operazione e alla realizzazione del progetto museografico. Numerosi contatti furono presi con istituzioni governative, private, con enti commerciali, industriali e persino con singoli privati nella ricerca di patrocinio e di appoggio. Finalmente, con la collaborazione di tutti, il 13 marzo del 1985 fu inaugurato il *Museu do Homem do Norte*.

Il circuito tematico è stato sviluppato nei seguenti settori: Archeologia, Etnografia indigena, Artigianato e Arte, Folklore, Alimentazione (con la ricostruzione di una *casa de farinha*), Pesca, Lavoro nelle miniere, Legname, Castagna, Caucciù (con l'ambientazione di un *tapiri* per l'affumicamento), Iuta e Guaraná. Ogni settore cerca di mostrare non solo i principali elementi del prodotto o dell'attività, ma ciascun tratto culturale pertinente. Per esempio, il settore dedicato al Caucciù fornisce informazioni storiche, tecnologiche e sociologiche sulle attività del *seringueiro* e del *seringalista* (7) e mostra inoltre l'artigianato prodotto con il lattice.

Importante sottolineare che in tutto il periodo di allestimento del museo, la stampa in generale ha svolto un fondamentale ruolo nella divulgazione del lavoro che si stava realizzando.

L'attività del *Museu do Homem do Norte*

Dopo l'inaugurazione, il *Museu do Homem do Norte* ha iniziato a svolgere il suo ruolo più importante, giacché la sua azione non doveva limitarsi soltanto al recupero della memoria della cultura materiale dell'uomo in Amazonia, ma rivolgersi anche alla promozione e alla divulgazione, attraverso tutti gli strumenti possibili, della cultura della regione nei suoi aspetti più ampi. Le direttive adottate nella conduzione della politica museologica relativa alla diffusione e alla comunicazione delle conoscenze accumulate nel museo operano a tre livelli di azione:

- ✓ 1. servizio di Accoglienza al pubblico con sistema di visite guidate a gruppi di studenti;
- ✓ 2. assistenza tecnico-museologica ad altri musei e istituzioni affini nella regione amazzonica;

- ✓ 3. promozione di attività educative-culturali attraverso esposizioni temporanee e itineranti.

Il servizio al pubblico è stato continuamente perfezionato con l'esposizione di nuovi oggetti, l'inserimento di maggiori informazioni, la traduzione delle didascalie in inglese e francese, resasi necessaria in seguito all'analisi delle statistiche dei visitatori, avendo verificato che il pubblico più numeroso, dopo gli studenti, era quello dei turisti.

L'assistenza tecnico-museologica prestata agli altri musei ed istituzioni affini nell'Amazzonia, si è resa necessaria in conseguenza soprattutto dell'esiguo numero di professionisti specializzati in museologia/museografia nella regione, ma anche dal *know-how* acquisito dalla Fundação Joaquim Nabuco in questo campo; si deve aggiungere che questo tipo di collaborazione fa parte degli obiettivi statutari di tale istituzione. Abbiamo così fornito appoggio al *Museu do Índio* di Manaus per il progetto di documentazione delle collezioni e il rinnovamento di alcuni settori espositivi, alla Biblioteca Pubblica e alla Pinacoteca dello Stato di Amazonas per la realizzazione di esposizioni temporanee; sono stati quindi elaborati i progetti di creazione del *Museu do Porto*, del *Museu Tiradantes* della Polizia Militare, del *Museu de Numismática*, del *Museu do Teatro Amazonas*, del *Museu da Borracha* nello Stato dell'Acre e altri ancora.

Lo svolgimento delle attività educativo-culturali è stato condotto attraverso la progettazione e l'allestimento di esposizioni temporanee, alcune delle quali trasformate in itineranti o ospitando esposizioni di altre istituzioni come, per esempio, *L'Amazzonia in Francia e Energia e Memoria attraverso l'umorismo*. I temi delle mostre erano, quasi sempre, collegati con uno dei settori tematici del museo; tale scelta è stata fatta principalmente in ragione dei piccoli spazi espositivi permanenti dedicati ad ogni argomento. Con la realizzazione di esposizioni temporanee era possibile stabilire una lettura più ampia del tema e, con un maggior numero di oggetti, generalmente ottenuti in prestito, offrire all'utenza un contatto diretto con tutti i fenomeni derivanti da quegli oggetti e dalle loro relazioni. Con questa linea di pensiero sono state allestite quattro grandi mostre: *Le mani del popolo*; *Guaraná, un brindisi alla salute*; *Miraitá Puraquitaitá: popolo che lavora*; *Minerali e Rocce: la forza della terra e lo sviluppo dell'uomo*.

Poiché il museo è situato a nord del paese, in una regione isolata dove l'accesso praticamente si ha per via fluviale o aerea, carente di risorse non solo economiche ma soprattutto educative e culturali, è stato decisivo dare un senso ampio alle esposizioni, estrapolando il concetto di museo etno-antropologico. Era necessario usare tutti i mezzi materiali disponibili e ogni capacità immaginativa per dare alla popolazione l'informazione e l'animazione che essa reclamava, cercando di sta-

bilire una lettura nello stesso tempo didattica e culturale dell'oggetto; questo è accaduto, per esempio, con la mostra *Il fiore e l'arte*, la quale, concepita dapprima come mostra sull'opera di un giovane pittore amazzonico, Silvio Santos, ha fatto nascere una serie di interrogativi: come richiamare l'attenzione del pubblico per una mostra del genere? Come dare a tale pubblico qualcosa oltre ad una semplice valutazione estetico-artistica? Indubbiamente l'esposizione è diventata molto più ricca quando, all'obiettivo principale (arti plastiche), si sono associati due obiettivi complementari: la botanica e la letteratura. Siccome il tema di tutte le pitture era quello dei fiori dell'Amazzonia, furono realizzate ricerche scientifiche su ciascun fiore e una ricerca di poesie, dal classico al moderno, sul tema dei fiori. Così, vicino ai quadri il visitatore aveva un'informazione dell'opera, l'informazione scientifica sul tema dell'opera e l'informazione letteraria o una poesia su un fiore specifico e sui fiori in generale.

Usando tecniche e mezzi ancora non sperimentati nel museo, sono state realizzate, con grande successo di pubblico e di critica, due esposizioni rivolte al pubblico infantile: *Le artigiane delle bambole, creatrici di sogni* e *Il bambino e il traffico*. La prima mirava soprattutto a un recupero della figura dell'artigiano e del giocattolo artigianale in un universo dove prevale, attualmente, il consumo del giocattolo industriale. La seconda, sebbene affrontasse un tema totalmente estraneo ad un museo antropologico, è servita a conquistare un'utenza speciale, l'infanzia, e a dimostrare anche lo spazio fisico museologico serve alla realizzazione di ogni tipo di attività pedagogiche rivolte al servizio di segmenti carenti della comunità, stimolando la socializzazione e lo sviluppo psicologico. L'esposizione *Il bambino e il traffico* era eminentemente didattica, con l'uso di una metodologia pratico-ludica, dove il bambino imparava a muoversi nel traffico e a riconoscere la segnaletica relativa, utilizzando uno strumento già inserito nella sua dimensione di gioco, l'automobilina, dentro uno scenario riprodotto dalla realtà in una scala compatibile con le dimensioni fisiche del mondo infantile. Questa esposizione è stata quella che ha dato al *Museu do Homem do Norte*, sotto tutti gli aspetti, il maggior ritorno positivo. Si è rafforzata l'idea che uno dei principali obiettivi di un museo è quello dell'educazione informale; si è raggiunto lo scopo di far familiarizzare circa quattromila bambini con un museo, divenuto spazio gradevole (i bambini visitavano anche l'esposizione permanente), ma soprattutto si è riusciti a fare del museo uno spazio vivo dove il pubblico infantile acquistava coscienza del fatto che erano nello stesso tempo i principali attori e utenti di quella struttura.

Questo intervento voleva fornire alcuni esempi di quanto il *Museu do Homem do Norte* ha realizzato nel suo rapporto diretto con la comunità in cui si trova e nella sua metodologia di comunicazione, metodologia sempre incentrata nell'azione; un'azione svolta con semplicità e scarsi mezzi, ma rivolta alla concretizzazione di iniziative il cui principale obiettivo è quello di contribuire allo sviluppo socio-culturale del paese.

Vorrei ora concludere con la definizione di cultura data da Hughes de Varine nel suo libro *La culture des Autres*, il principio informativo della politica e dell'azione del *Museu do Homem do Norte*:

«Cultura è l'insieme di soluzioni trovate da un uomo e dal suo gruppo ai problemi che gli vengono posti dal suo ambiente naturale e sociale» (8).

Traduzione dal portoghese di Donatella Saviola

Note

(1) *Seringueiros*, lavoratori che estraggono il lattice di caucciù dalla corteccia incisa dell'*Hevea brasiliensis*, il grande albero della gomma.

(2) *Garimpeiros*, cercatori d'oro e di pietre preziose.

(3) *Casa de farinha*, locale dove si prepara la farina ricavata dalla manioca (*Manihot esculenta*).

(4) *Tapiri*, capanna rustica coperta di foglie di palma dove viene affumicato il lattice di caucciù.

(5) *Maloca*, capanna indigena che accoglie diverse famiglie.

(6) *Caboclos*, denominazione data ai meticci, abitanti dell'Amazzonia; dal tupí *Kari'boka*, che significa ciò che deriva dal bianco.

(7) *Seringalista*, proprietario delle piantagioni (*seringas*) di Hevea.

(8) H. de VARINE, *O Tempo Social*, Rio de Janeiro, Livraria Eça Editora.



Un Museo che affronta la tematica etnoantropologica rispetto ad altro genere di istituti dovrebbe evidenziarsi non tanto per la ricchezza o la particolarità espositiva dei suoi materiali, quanto per la sua attività di ricerca, documentazione e promozione didattica. Tra le forme di ricerca maggiormente praticate da questo tipo di Museo, vi è la ricerca sul campo volta al reperimento diretto delle fonti orali, quale veicolo primario di trasmissione culturale nei ceti subalterni.

Quindi, risulta di particolare importanza la raccolta di canti, narrazioni, proverbi, filastrocche ecc., ma altrettanto importante è la necessità di divulgarle tramite lo strumento didattico che può essere un Museo, restituendole alla storia, anche se passare direttamente dall'oralità alla scrittura comporta spesso delle difficoltà oggettive, non solo linguistiche ma per le tecniche di esecuzione sia vocali che gestuali. La finalità dovrebbe comprendere la divulgazione dei dati raccolti tramite gli strumenti didattici tradizionali (come pubblicazioni, filmati audiovisivi, registrazioni sonore), oppure il loro uso come chiave di lettura per ulteriori diramazioni della ricerca; ossia, nell'attuazione di un'indagine sulle comunità di pescatori locali si potranno utilizzare, successivamente, i contenuti culturali espressi dai loro proverbi o modi di dire, per inserirli in contesti di ricerca «nuovi». Oppure, se ci stiamo occupando degli usi nuziali tradizionali potremmo in seguito, partire dalla componente dell'ornamento, dal gioiello per promuovere una ricerca sull'oreficeria o, un'altra ancora sull'influenza che questi ultimi esercitano nel campo magico-rituale con le loro valenze apotropaiche e propiziatorie. Svolgendo la raccolta sistematica delle fonti orali, inoltre, emerge una serie di «microstorie» parallele ai filoni di inchiesta che i vari campi di ricerca investono: compito di un museo etno-antropologico, oltre a conservare e catalogare questi «frammenti» o «segmenti», è quello di inserirli comunque in un discorso globale, che può concretizzarsi nel percorso didattico del Museo.

In una società come quella contemporanea abituata a materializzare anche il superfluo, bisogna usare le fonti orali per rendere tangibile la memoria ed usare il Museo per sancirne la legittimità attraverso la riproduzione delle registrazioni, la proiezione dei filmati a seconda dei vari ambiti trattati per ogni sala, ad esempio, canti di lavoro per i cicli produttivi, canti rituali per diversi momenti festivi, serenate e stornelli per gli usi nuziali. Il tutto supportato dalla scrittura come per-

corso di memoria, legando le testimonianze in un filo logico utile non solo per la percezione visiva, ma anche e soprattutto emotiva dell'evento che si vuole rappresentare.

Proprio perché coscienti che la società della scrittura ancora tende a stigmatizzare quella della oralità come non-storia, questi musei, in quanto istituzioni riconosciute, servono anche a storicizzare queste fonti; hanno il compito se non il dovere di restituire dignità alla storia orale rendendone noti tutti i frammenti (perché spesso non riproducibili integralmente) per iscritto o per immagini e inserendoli nel circuito culturale «ufficiale» consentendo in tal modo un approccio storico più equilibrato. Per citare Glauco Sanga in un suo saggio su *La Ricerca Folklorica* sull'oralità e scrittura: «La scrittura poi garantisce se stessa per la sua valenza 'autorevole' (che va dalla magia al potere) funziona sempre come mezzo di certificazione e di autenticazione...».

A questo proposito sarebbe utile conoscere alcune esperienze concretizzate dal Museo delle Genti d'Abruzzo:

- 1) Proprio per riuscire ad essere rigorosamente fedeli alle fonti originali delle nostre inchieste, al momento della realizzazione pratica, cioè esporre «visivamente» nelle vetrine e nelle sale i vari aspetti tematici, nelle didascalie abbiamo riportato le frasi integrali, i frammenti, le microstorie emerse durante gli incontri con gli informatori collegandole tra loro, una sorta di *collage*, evitando di intervenire nel testo con commenti inutili, inserendo, solamente quando necessario, la traduzione in lingua italiana.
- 2) Questa azione culturale che diventa azione didattica, favorisce la restituzione storica come nel caso di un componimento poetico relativo ai ritmi della pastorizia transumante recitato da un anziano pastore ormai scomparso che è stato «ritrovato» nel Museo da una scolaresca proveniente dalla stessa area linguistica (Parco Nazionale d'Abruzzo) e che quindi, lo ha ripreso integralmente per impararlo a memoria. Questo frammento, altrimenti anonimo alla storia, prosegue in tal modo, la funzione per la quale era stato creato quale veicolo di trasmissione culturale.
- 3) Recentemente il Museo ha potuto verificare l'efficacia documentaria di queste fonti orali quando la Regione Abruzzo ha avuto bisogno di dati per determinare una regolamentazione appropriata per la produzione di formaggio pecorino a Denominazione d'origine controllata; ebbene, gli esperti nominati dall'Ente dovevano affidarsi a poche, scarse fonti bibliografiche poiché, i metodi e le «accortezze» per ottimizzare la produzione casearia esaltandone le qualità venivano da sempre conservati gelosamente e trasmessi oralmente da padre in figlio; ebbene, gli unici riscontri attendi-

bili disponibili li ha forniti il Museo, sia con la rappresentazione museografica degli ambienti, gli utensili e la descrizione delle modalità d'esecuzione che, con le sequenze fotografiche della lavorazione tradizionale e soprattutto con l'apporto fondamentale del suo archivio dedicato alle fonti orali.

GANDOLFI

Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina e l'opera di Giuseppe Šebesta

di Giovanni
KEZICH



Le istituzioni museali che nel nostro paese si raccolgono, a maggiore o minore proposito, sotto l'egida della museografia etnografica o della «*antropologia museale*» di vecchia e di nuova generazione, provengono come si sa, dalle strade più varie e più discoste, si fregiano dei titoli più disparati e camminano i sentieri più diversi: esperienze spesso uniche e difficilmente commensurabili, che, per essere ricondotte con profitto ad un alveo scientifico comune, necessitano in primo luogo di un accumulo di scambi, di conoscenze reciproche, di frequentazioni non episodiche. Senza peraltro entrare in lunghe quanto faticose e forse non più utili discettazioni terminologiche (musei «etnografici»? del «lavoro contadino»? della «cultura materiale»? degli «usi e costumi della gente x»? - ma si potrebbe continuare, e a lungo), ritengo che nella fase attuale sia soprattutto necessario conoscere, gettare dei ponti, aprire delle strade a una museografia di ispirazione etnoantropologica, che appare sempre 'a rischio' tra ambizioni universalizzanti da un lato e velleità locali e localiste dall'altro.

Scopo di questa breve comunicazione è pertanto il ripercorrere alcuni dei temi centrali dell'esperienza del tutto singolare del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige, e produrre, nei termini di una lettura personale, un riassunto del nostro particolarissimo «mito di fondazione», della nostra realtà e delle nostre prospettive. Questo, per fornire almeno alcuni elementi specifici di valutazione a quanti cerchino, nel campo complesso della museografia etnografica italiana, di trovare commensurabilità e denominatori comuni a tante esperienze locali.

Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige è per ampiezza delle collezioni e per solidità di impianto, che si fonda su di una apposita Legge Provinciale (L.P. 1/72), una delle maggiori istituzioni etnografiche locali d'Italia. Di notevole suggestione è la sede, pur se scarsamente versatile alle esigenze specifiche della moderna museografia: un vecchio convento di Canonici agostiniani, per secoli la punta più meridionale del monachesimo germanico, poi trasformato - dal 1874 - in un Istituto Agrario di grande importanza nella storia della viticoltura europea. Alla notevole suggestione

della sede, fanno riscontro i grandi spazi delle esposizioni, il numero notevole degli addetti, le strutture di supporto (biblioteca, audiovideoteca, aula didattica), la complessa e articolata attività che il Museo svolge in campo editoriale, videofilmico, didattico, e seminariale.

Figlio, al pari dell'Università degli Studi, e di tante altre istituzioni legate al regime di autonomia speciale della Provincia di Trento, della intensa e complessa stagione del '68 trentino, il Museo nasce, come è noto, dalla fortunata congiunzione dell'opera di un ricercatore *free-lance* - etnografo autodidatta di genio - e dunque documentarista, scrittore, pittore, scienziato - Giuseppe Šebesta, con gli intenti apertamente e genuinamente promozionali di un politico 'illuminato', il sen. Kessler, Presidente per anni del 'glorioso' Istituto Agrario Provinciale di San Michele all'Adige. Si deve a Kessler, infatti, l'intuizione per cui le collezioni, accumulate da Šebesta fin dal 1966 negli scantinati dell'attuale Facoltà di Sociologia in via Verdi a Trento, sulla scorta del lavoro di un «Comitato etnografico» appositamente costituito, potessero venire ospitate nei vecchi locali dell'Istituto, che venivano via via resi vacanti in vista dell'imminente trasloco. Così, si arrivò nel 1968 a una prima inaugurazione del Museo, ancora *in fieri*, che fu presto seguita, nel 1972, da una cresima più definitiva, arricchita di tutto il significato istituzionale derivato dalla Legge.

Dell'opera museografica ed etnografica di Giuseppe Šebesta mancano ancora, a mio avviso, un vero *appraisal* e una disamina critica esaustiva, che non è certo il caso neppure di accennare qui. Ma bisogna quantomeno riflettere, con il senno di poi, sulla più che lungimi-

1. Il centro storico di San Michele all'Adige, visto da ovest. In alto, da sinistra a destra, gli edifici dell'Istituto Agrario, la chiesa della Prepositura agostiniana, e il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.



rante controtendenza con la quale - quasi contemporaneamente al catastrofico smantellarsi, ad esempio a Londra, ma anche altrove in Europa, di tante collezioni etnografiche, Šebesta cercava di fondare, nel suo Trentino, un *vero* museo etnografico, un museo di stampo europeo, che sarebbe forse piaciuto a Padre Schmidt e agli altri alfieri della etnografia positiva.

Non solo: un Museo in cui, a dispetto di tante e più moderne concezioni che già albeggiavano qua e là in Italia e in Europa - dominate da un concetto *olistico* - di derivazione antropologica - della cultura (e quindi legate alla riproposizione di totalità culturali socio-storicamente determinate) - il museo di Šebesta al contrario separava, segregava, divideva, categorizzava. Ricordiamo infatti i *canali chiusi*, che ancora riconosciamo nel percorso espositivo del nostro Museo, e che sono il titolo di altrettante monografie etnografiche di notevole pregio del nostro Šebesta: *la via dei mulini, la via delle malghe, la via del legno, la via del rame...*

Interessantissimo, in questo metodo così rigorosamente classificatorio, l'utilizzo più o meno consapevole di una metodologia che io credo di diretta importazione dalla museografia natural-scientifica, forse appresa, almeno subliminalmente, alla scuola dei due valenti scienziati alla testa del Museo Tridentino di Scienze Naturali, il geologo Gino Tomasi e il paletnologo Bernardo Bagolini, che in vario modo assistettero, aiutarono, e tennero a battesimo il nostro durante il suo decennio di gestazione. Nasce così un Museo etnografico di evidente derivazione natural-scientifica, fatto di collezioni e di serie, con le zappe e le

KEZICH

2. Il Maestro al lavoro. Rilievi per il trasporto di una fucina. Pergine Valsugana, fine anni '60.

3. La fucina ricostruita al Museo. Particolare del maglio.



pialle esposte in teche, con il sobrio rispetto dovuto ad altrettanti Lepidotteri, un museo, pure, di grandi balene e di dinosauri, come il grande mulino a palmenti e la segheria veneziana incredibilmente ricostruiti tali e quali all'interno dei vecchi androni della scuola agraria.

All'interno di questo metodo, la raccolta di Šebesta si imponeva per la cura estrema con cui andava considerando il dato materiale, ovvero le più oscure minuzie delle lavorazioni artigiane tradizionali: i cosiddetti *intermedi* della lavorazione degli oggetti in legno, in rame, in ferro, dai quali si potesse evincere con chiarezza lampante il debito profondo della tecnologia rurale ad alcuni principi strutturali fondamentali, annidati nelle pieghe più remote della manualità, della fabbilità stessa dell'uomo.

In questa prospettiva, Šebesta rompe nella maniera più netta con le viete convenzioni della museografia folklorica italiana, pressoché interamente dedicata allo studio del ciclo festivo - e con i suoi musei tutti ori, costumi e maschere - per inaugurare uno stile, un metodo museografico interamente nuovi: la museografia del lavoro contadino quotidiano, colto a partire dalle sue sequenze tecnico-operazionali più semplici e anche più umili. E, a metà anni '70, simultaneamente al risvegliarsi, in ambito italiano, degli interessi di cultura materiale, l'esperienza tanto pionieristica quanto assolutamente decentrata di Šebesta incominciò a suscitare curiosità, ad esser nota nel resto d'Italia, forse più come leggenda che come vera storia.

Ma com'era 'veramente' il Museo di Šebesta? Nel massimo rispetto per l'importante magistero di questo autore, io proporrei la let-

4. Si ricostruisce al Museo la segheria veneziana, da Rumo in Val di Non.

5. La ricostruzione completata.



tura che segue: il Museo di Šebesta, il Museo che Šebesta voleva fondare e in parte ha fondato, era in realtà un *Museo della preistoria*. O meglio, era un Museo che cercava di rintracciare, all'interno della cultura materiale delle genti della montagna, la fondamentale affinità, la vicinanza di fondo, collocata su di un piano metastorico, con le scelte tecnologiche fondamentali dell'uomo preistorico. In questa visione - corredata da una formidabile preparazione empirica sulla storia minore della tecnologia soprattutto medievale dell'Europa occidentale, lungo sentieri in Italia praticamente del tutto inusitati - la storia è breve, *la preistoria è vicina*.

Nulla di propriamente *etnografico*, cioè di relativo a questo o quell' *εθνος*, nel cuore profondo della museografia sebastiana, che mira semmai alle grandi correnti della circolazione culturale dei tratti materiali, in una prospettiva che vorrebbe essere almeno transalpina, europea, eurasiatica, globale - antropologica ed archeologica insieme - piuttosto che specificamente *trentina*.

Ma l'ambizione di dotare il Trentino di un grande museo della cultura materiale dell'uomo - che sapesse rintracciare gli antefatti più antichi della tecnologia rurale contemporanea - dalla molinologia alla metallurgia, dalle ceramiche ai tessuti, e via scorrendo - mettendo in luce l'importanza decisiva, anche raffrontate al di d'oggi, delle conquiste neolitico-eneolitiche - doveva presto scontrarsi contro alcuni scogli.

Il primo fu la difficoltà intrinseca di reperire nel Trentino, o all'interno di contesti affini o cotermini, materiali sufficienti per organizza-

KEZICH

6. Trasporto del palmento inferiore del mulino, mediante teleferica. Faver, val di Cembra, fine anni '60.

7. L'impianto del mulino ad acqua di Faver, datato 1838, ricostruito al Museo.



re i dati lungo serie continue vuoi sul piano sincronico-etnografico, vuoi su quello diacronico-archeologico.

Un Museo come quello originariamente inteso da Šebesta lavorava infatti in pieno, io credo, la dimensione necessariamente trentina dello stesso. Difficile, peraltro, colmare i vuoti, con didascalie, con figure, o con rimandi astratti. I materiali, più spesso che no artefatti della cultura materiale rurale degli ultimi due secoli o giù di lì, rimanevano pertanto, in virtù di richiami sporadici a una preistoria-mito, a volte sospesi in un orizzonte senza tempo, difficili da ancorare a contesti storico-culturali precisi.

Secondo scoglio fu, per l'ispirazione principale, e credo più genuina di Šebesta, l'esplicita e perfettamente legittima volontà di una lunga schiera di politici succedutisi, per legge e per statuto alla presidenza del nostro Museo, di fare del Museo un Museo degli Usi e Costumi della Gente *Trentina*, cioè di ancorarlo ad un progetto più generale: quello di caricare in qualche modo di nuovi contenuti l'ispirazione culturale dell'autonomia speciale della Provincia di Trento.

E Šebesta, che è naturalmente grande conoscitore e studioso accanito del suo Trentino, rurale e non rurale, gestì per oltre un decennio in modo vivace e brillante l'operazione, senza forse avvedersi del contrasto palese che si andava creando, all'interno del suo stesso Museo, tra ergologia ed etnografia, tra una storia della tecnologia fatta di orizzonti e aree di diffusione amplissime, e un'esposizione di usi e costumi che abbisognavano, di necessità, di minute e minutissime specificazioni a livello di valle. E in questo senso, sia detto per inciso, per

8. Uno dei primi allestimenti. Introduzione alla molinologia: mortai in pietra e pestini.

9. La struttura del carro, vista 'ai raggi x' nell'allestimento di Šebesta.



trattare il Trentino in una prospettiva etnografica propriamente detta, andrebbero comunque segnalate le difficoltà ulteriori, troppo spesso sottovalutate, costituite da una identità locale - quella appunto trentina - che deve moltissimo alla storia, poco alla geografia, e pressoché niente affatto alla etnografia vera e propria. Coacervo complesso di popolose vallate non sempre confluenti e fra loro diversissime, e dunque di parlate e di usi diversi, il Trentino rurale vive la propria 'identità' locale soltanto a livello di valle. L'identità corporata di riferimento - quella 'trentina' appunto - è valore acquisito, costruita a partire da un mondo urbano più che rurale, quello dei poteri istituiti e della burocrazia, che al mondo rurale stesso risultano esterni o almeno simbolicamente contrapposti.

Questo malinteso, di un museo ergologico di grandi ambizioni metacroniche travestito da museo 'etnografico' - cioè da museo 'degli usi e costumi' - che sia parte integrante di un progetto di 'costruzione' dell'identità locale - trovò per oltre un quindicennio il suo perfetto punto di composizione in Šebesta stesso, instancabile allestitore, animatore, esegeta e didatta del Museo. Lo stesso conflitto, tuttavia, doveva farsi visibilmente più e più stridente quando, con l'improvviso quanto prematuro declinare della salute del nostro e il suo troppo precoce pensionamento nel 1984, il Museo incominciò a mostrare uno iato sempre più evidente tra il complesso della sua attività, pubblicazioni, ricerche, sempre più spesso attinenti ad un quadro riconoscibilmente etno-folk-antropologico o quantomeno localistorico, e lo stile paletno-

KEZICH

10. Sala della filatura. Particolare del nuovo allestimento.



logizzante delle sue esposizioni, rimaste però nude, crude e mute senza il loro insostituibile, inarrivabile ideatore, demiurgo e animatore.

Per l'attuale gestione del Museo, giunta sul campo molto tempo dopo, si è trattato innanzitutto di rimettere ordine, di reinventariare tutto, di razionalizzare depositi e magazzini. Abbiamo inoltre cercato di conservare e rafforzare, laddove possibile, l'impianto specificamente material-culturale dell'opera di Šebesta, che ne costituisce senza ombra di dubbio il contributo più solido e duraturo.

Abbiamo cercato, peraltro, di sfrondare l'esposizione di molti di quei richiami all'evo medio o a quello antico, alla proto e preistoria, che potessero sembrare estranei a un contesto etnografico sufficientemente preciso, che è quello della cultura materiale di supporto al sistema agro-silvo-pastorale vigente nelle valli del Trentino nell'epoca immediatamente precedente le grandi trasformazioni tecnologiche (specializzazione colturale, meccanizzazione agricola, turismo, ecc.) che hanno caratterizzato l'epoca contemporanea.

Si è trattato, cioè, di rapportare in modo chiaro i nostri *exhibits*, i nostri manufatti al contesto socio-culturale dell'*ancient regime* economico di queste valli, in un'epoca affine al tanto vituperato «presente etnografico», che ci accompagna dal dissolversi del feudalesimo fino alle soglie dell'età nostra, e in qualche caso anche oltre.

Seguendo però fedelmente Šebesta, al centro dell'attenzione si è voluto porre il complesso coacervo di una tecnologia rurale di sussistenza, autarchica, ingegnosa, estremamente versatile. In questo modo, abbiamo rivisitato, o meglio appena ritoccato nel criterio espositivo, ormai la maggior parte del percorso espositivo sebestiano - cercando tuttavia, e ogni volta, di interpretarne fedelmente lo spirito, secondo il criterio di collegarne i vari segmenti secondo precise sequenze operazionali, che ricostruiscono, per il visitatore, le fasi salienti delle principali tecnologie esaminate: agronomia, viticoltura, selvicoltura, tessitura, fino al sistema della malga...

In particolare, si è andato con il tempo evidenziando un percorso già del tutto implicito nel primo allestimento, che a partire dal processo primario collocato al piano terreno (il *kit* material-culturale dell'agricoltura di montagna con le sue particolarità specifiche) si snoda attraverso i vari aspetti del sistema agro-silvo-pastorale, andando a visitare, lungo la strada, tutti i vari aspetti delle tecnologie artigiane di supporto al sistema produttivo primario: quella del ferro, del rame, dei tessuti, del legno, della ceramica. Di pari passo, al terzo e ultimo piano del Museo, abbiamo ampliato e creato *ex-novo* settori appena sfiorati dall'impianto sebestiano, che sono quelli legati agli aspetti della cultura non-materiale e della socialità. Pertanto, a ridosso della vecchia sala dei costumi tradizionali, abbiamo intrapreso e portato a ter-

mine nuovi allestimenti dedicati alla musica popolare e di banda, alla religiosità popolare e agli usi venatori tradizionali.

A conclusione di questo brevissimo 'giro' al Museo, mi piacerebbe contribuire a collocare in prospettiva il compito di musei come il nostro, che vorrei potersi situare, almeno idealmente, a cavallo tra etnografia e antropologia sociale: musei cioè, che sappiano immagazzinare al proprio interno, insieme ai manufatti d'epoca e ai prodotti dell'esperienza tecnologica del passato rurale, anche i contenuti specifici delle ricerche propriamente socio-antropologiche che a vario titolo si vengano a svolgere sul territorio.

In questa prospettiva, si può forse concludere che a partire dalla non dimenticabile lezione di Šebesta - di collocare al centro dell'attenzione del museo esperienza manuale e cultura materiale, ovvero il lavoro contadino nelle sue connotazioni tecnologiche specifiche - si possa giungere a una museografia, sebbene 'debole' - o perlomeno eclettica - epistemologicamente, che getti un ponte tra una cittadella ormai semideserta ma sempre piena di suggestioni quale la vecchia etnografia e le più moderne futuropoli della storia economica, della ecologia culturale, e della antropologia sociale. Questo ponte, è possibile percorrerlo nel museo con gli strumenti della didattica - imparando e insegnando ancora che cosa siano fieno e formaggio, legname e metalli, tessuti e ceramiche - e con quelli della ricerca sul campo - andando a scoprire dove e in che modo, alla periferia del nostro mondo, il nuovo si innesta sul vecchio e il vecchio si prolunga sul nuovo.



11. Esercitazione didattica per le scuole elementari sul tema de «l'alpeggio». La preparazione del burro.

Si tratta, credo, delle premesse di una museografia *bona fide* etnografica, ma propriamente antropologica, che potrà forse condividere con altre e piú autorevoli la propria vocazione epistemologica, l'attenzione curiosa per il mondo di ieri e di oggi, il progetto didattico.

Nota

È la prolusione, opportunamente adattata per la stampa, pronunciata in occasione del terzo incontro del Seminario A.I.S.E.A. di Antropologia Museale, svoltosi a San Michele all'Adige, presso il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, il 25 settembre 1993.

Il museo etnografico nelle derive della modernità

Appunti di critica antropologico-museale

di Vito

LATTANZI



Legenda: punto di vista, orientamento, coordinate, itinerari

La mia riflessione storica (concepita in una dimensione «culturale» che coinvolge inevitabilmente il piano politico e l'ambito esistenziale), in questi anni ha riguardato i mutamenti verificatisi in quella che, con una sintetica quanto felice espressione, Marshall Berman ha definito *esperienza della modernità* ⁽¹⁾.

In questo avventuroso viaggio, che la moderna metaforica dell'esistenza vede svolgersi preferibilmente in mare, siamo in molti a navigare con rotte più o meno definite. A volte ci si incontra in qualche porto sicuro, ancorché provvisorio, e ci si scambiano tradizioni, storie, progettualità; più spesso ci si sfiora in mare aperto, mentre si ricostruisce alacramente la propria nave scampata all'ennesimo naufragio ⁽²⁾.

Fuor di metafora, abbiamo di fronte l'attuale trapasso d'epoca, una congiuntura storica dove il sapere antropologico potrebbe giocare un ruolo di primo piano, e almeno per due buoni motivi:

- a) l'antropologia ha attinto la propria linfa vitale anche e specialmente dalle logiche della modernità (si pensi al problema dell'«altro» come prodotto del progresso civile);
- b) l'antropologia ha contribuito ad alimentare la crisi della modernità, demolendone alcuni fondamenti (il mito del progresso, per esempio, ha trovato il suo limite etnocentrico nel vettore barbarie-civiltà, incompatibile su scala planetaria con la problematizzazione storico-comparata delle «differenze»).

Qualche anno fa Carla Pasquinelli richiamava l'attenzione sull'importanza di coniugare la categoria di *modernizzazione*, spesso impiegata nelle analisi delle dinamiche di cambiamento sociale, con la nozione di *tradizione*, poiché per tematizzare il cambiamento è necessario creare uno sfondo prospettico in rapporto al quale cogliere le trasformazioni socio-culturali: «È nello scarto che si produce tra società tradizionale e società moderna - scriveva - che si manifesta il cambiamento» ⁽³⁾.

Che la tradizione abbia un posto decisivo nella storia della modernità è certo cosa ben nota agli antropologi. Che un posto privilegiato lo occupi anche la *memoria* della tradizione conservata nelle istitu-

zioni museali, è un fatto che con la crisi della modernità sta acquistando sempre maggior interesse.

Siamo in molti ad essere convinti che soprattutto i musei e i patrimoni etnografici rappresentano oggi per l'antropologo alcuni degli osservatori privilegiati da cui guardare le dinamiche del cambiamento contemporaneo. La riscoperta dei valori tradizionali è un fenomeno che a livello locale sta assumendo dimensioni sorprendenti. Le sue valenze ideologiche continuano ad alimentarsi della dicotomia storica città/campagna, che nelle forme di contrapposizione fra tradizione e modernità già caratterizzò, per esempio, il *revival* folklorico degli anni Settanta. Quella riscoperta è oggi promossa anche «dal basso», cioè proprio da quelle realtà sociali che fino a ieri cavalcavano senza rimorsi i più «selvaggi» processi di modernizzazione.

I musei ed i centri di documentazione territoriali, molti dei quali ispirati da una sorta di etnografia di ritorno, spesso proliferano indipendentemente dal contributo specifico degli antropologi. In generale, si tratta di istituzioni che recuperano un forte legame con l'autoctonia. Esse, infatti, non sono più intitolate alla cultura materiale o alle culture locali, ma sono musei della «gente» o delle «genti» di un'area geografica regionale, provinciale o comunale; ed è una novità, questa, che nella sua variante singolare o plurale (pure significativa sul piano storico e antropologico), dovrebbe far riflettere; soprattutto per la rivincita che i valori etnici di *genos*, di *gens*, si prendono sui valori storici di *demos* e di *cives* sul piano dell'identità culturale e della sfera dei diritti sociali.

Qui il discorso si fa interessante poiché coinvolge la storia dell'Occidente dalla cultura greca alle insidie della cultura cosiddetta postmoderna, la quale, nella riproposta acritica della tradizione (verso cui nutre un atteggiamento a metà tra rimpianto e civetteria), tende a legittimare un uso metatemporale del passato, che viene fuso con il presente in un sincronismo multiforme e indistinto, refrattario all'ottica epocale (diremmo meglio storica e civile) della modernità⁽⁴⁾.

Inoltre, messa in questi termini, la questione dei musei e dei patrimoni diviene oserei dire cruciale, e soprattutto per l'antropologia che nei musei, oltre che sul terreno, ha cominciato a muovere i suoi primi passi.

È mia convinzione che tra l'istituto museale e le discipline etnoantropologiche esista storicamente una forma di scambio ineguale, che non solo è all'origine degli attuali malintesi circa il rapporto tra i due poli, ma investe direttamente sia il lavoro degli antropologi sia il ruolo e le funzioni di quelle pubbliche istituzioni che oggi sono centrali nella promozione di cultura antropologica e nella formazione di una comune coscienza storica e civile.

L'insieme delle questioni di cui tratterò, dunque, non vuole semplicemente richiamare noi operatori museali ad una maggiore respon-

sabilità e ad una più ampia consapevolezza dei compiti istituzionali che ci riguardano, ma intende provocare un necessario dibattito sulle sfide che la gestione dei patrimoni lancia alle stesse discipline etnoantropologiche.

In questi anni ho affrontato l'argomento seguendo due itinerari paralleli e complementari, che rappresentano ormai due luoghi logici dell'approccio classico alla problematica dei patrimoni e dei musei

Il primo itinerario consiste nel riflettere criticamente sull'ideologia museografica che accompagna la nascita delle scienze etnoantropologiche nel corso dell'Ottocento e oltre, e che quelle scienze, in una certa misura, hanno contribuito ad alimentare.

Il secondo riguarda l'identità e il ruolo che il museo etnografico riveste nell'universo della comunicazione culturale, in quanto *medium* di trasmissione di messaggi antropologici: il problema, cioè, del rapporto tra l'idea astratta di museo propria dei visitatori (e per certi versi anche degli antropologi) e la concreta esperienza delle strategie didattiche museali.

I due percorsi rivelano in maniera esplicita la natura bifronte dei miei interessi e delle mie dirette esperienze professionali, che rispettivamente si collocano sul versante dell'antropologia storica, nel primo caso, su quello dell'antropologia museale, nel secondo. I due percorsi, però, hanno trovato una loro coincidenza proprio nella concreta pratica delle mie più recenti esperienze museali, dove mi è sembrato di intravedere l'opportunità di una vicendevole integrazione ⁽⁵⁾.

Alle origini del museo etnografico moderno: una storia per l'antropologia

I musei etnografici si diffondono in Europa e poi in America nel corso della seconda metà dell'Ottocento: nel 1840 viene inaugurato il Museo etnografico di Copenaghen; nel 1865 Henry Christy dona le proprie collezioni preistoriche ed etnografiche al British Museum; nel 1869 Paolo Mantegazza fonda a Firenze il Museo di antropologia; nel 1875 Luigi Pigorini fonda a Roma il Museo preistorico ed etnografico. Si tratta delle prime forme istituzionali organizzate con criteri scientifici di documentazione degli oggetti, la cui raccolta si era intensificata soprattutto con i grandi viaggi di esplorazione dei geografi e dei naturalisti del secolo scorso.

Sino al secolo XIX, il secolo dell'antropologia, le collezioni etnologiche non possiedono uno statuto che le qualifichi per il loro interesse culturale; esse si fondono con le raccolte religiose, artistiche e naturalistiche. Lo spirito erudito e tendenzialmente eclettico del Rinascimento, animato dalla curiosità per il meraviglioso, il raro, l'anormale, il mo-

struoso, non distingueva ancora tra arte e scienza, e nei serragli delle corti europee o nelle *Wunderkammer* i primi reperti etnografici non venivano certo mostrati per documentare le arti o le industrie dei popoli primitivi, ma per la loro singolare stranezza, per la loro curiosa valenza esotica.

Le curiosità etnografiche - si sa - vengono recuperate alla scienza nel secolo di Bacone e di Galileo, quando le camere delle meraviglie e i *cabinets de curiosités* si trasformano in collezioni-laboratorio e in accademie scientifiche, con annessi i primi nuclei di collezioni di oggetti ordinati e classificati. Le raccolte di Athanasius Kircher e di Ulisse Aldovrandi, in questo senso, rappresentano un vero e proprio spartiacque: pur nell'eclettismo che contraddistingue le due figure, l'oggetto acquista una propria specificità, anche etnografica, e la collezione guadagna una sua autonomia museografica (6).

Tra XVII e XVIII secolo, però, si verifica un fatto importante: l'erudito prende le distanze dal dilettante e dall'amatore di cose strane o curiose, ed è il primo passo affinché la «gestione» dell'esotico venga affidata all'antropologo, lo specialista delle culture primitive e arcaiche, figura emergente del secolo XIX.

Come l'antropologia, dunque, anche il museo etnografico, la nostra concezione di raccolta ordinata di oggetti, è uno dei più tipici prodotti della modernità, e affonda le sue radici nella coscienza dei *philosophes* del XVIII secolo, nello scientismo illuminista e poi positivista.

Tra museo e antropologia c'è un *feed-back* estremamente interessante, che vale la pena di tornare a studiare. La raccolta di oggetti curiosi (esotici o strani o artistici) sembrerebbe infatti aver preceduto la volontà di *capire* le collezioni; e l'etnologia, come disciplina interpretativa, sembrerebbe arrivata al rispetto per le culture attraverso il rispetto per il materiale etnografico conservato nei musei. Come è stato osservato, allora, il museo etnografico non è una creatura dell'etnologia, ma è l'etnologia una creatura del museo etnografico (7).

Finché dura l'epoca dell'evoluzionismo e del positivismo nei musei etnografici tutto si tiene, il sistema è cioè strutturalmente coerente con lo spirito di un'epoca e con gli indirizzi delle scuole antropologiche dominanti. Il museo è una scuola di etnologia e una vetrina del primitivo e dell'esotico; è lo spazio più immediato in cui realizzare il confronto con l'«altro»; è il luogo dove vedervi rappresentate e documentate, tramite gli oggetti, le principali fasi dei primordiali sviluppi dell'Umanità.

Ma i primi antropologi, nel certificare la nostra origine dai selvaggi, fecero di questa idea sia un folclore sia una scienza, e il museo non fu allora soltanto una scuola di etnologia nel senso appena indicato, ma le scienze etnoantropologiche lo hanno interpretato come il luogo dove poter contemplare il «genio» artistico dei nostri antenati, poi-

ché alla raccolta scientifica di oggetti e di testimonianze etnografiche venne attribuita una singolare valenza estetica.

D'altra parte, l'antropologia non avrebbe certo avuto bisogno dei musei se i musei non avessero rappresentato, storicamente, uno dei luoghi dove la modernità consumava le sue logiche, prima fra tutte l'opposizione primitivo/moderno: la cultura occidentale, punto di arrivo del vettore di progresso «barbarie-civiltà», nei musei poteva rappresentare tangibilmente, con gli oggetti, la propria emancipazione dai «selvaggi» o dagli antenati premoderni.

Di questa tradizione abbiamo ereditato consistenti frammenti. Ancora oggi, infatti, nonostante il rapporto tra musei e antropologia sia reso più problematico dalle trasformazioni della società contemporanea, abbiamo a che fare con musei il cui ruolo è ostacolato o bloccato dal persistere del loro antico statuto ideologico, diviso tra estetica dell'oggetto e testimonianza del «genio» culturale di un popolo.

Eppure - sia detto tra le righe -, tra i *grands récits* che lo spirito della modernità ha prodotto e distrutto nel corso degli ultimi due secoli, ci sono anche le ideologie via via prodotte in ambito museografico: dalle camere delle meraviglie al laboratorio scienziato in cui studiare le tappe del progresso dell'umanità, dalle geografie areali dove elaborare il mito diffusionista dei cicli culturali alle più recenti esposizioni fondate su una prospettiva relativista, intesa come antidoto alle insidie del Primitivo e dell'Arcaico.

L'ultimo lascito della tradizione più sopra descritta è nell'esperienza novecentesca del moderno, che in antropologia è segnata dall'epoca del relativismo culturale. Rispetto all'evoluzionismo, il relativismo culturale è già una nozione «debole» e ambivalente del moderno. Si tratta di una nozione che, da un lato, ridimensiona il trionfale progresso vettoriale dell'Occidente, dall'altro, alimenta il disagio della sua autocoscienza storica. L'ambivalenza è però solo apparente, poiché nel momento in cui la coscienza storica dell'Occidente, cresciuta attraverso il confronto antropologico con le altre culture, prende atto che la Storia si dissemiina nelle «storie», è la stessa boria etnocentrica dell'uomo moderno ad essere minata nelle fondamenta, con tutti i suoi miti centrati sull'evoluzione, sul progresso, sull'eguaglianza, sulla pace e sulla fratellanza umana universale, in definitiva, sulle certezze metafisiche e metastoriche del Soggetto ⁽⁸⁾.

Ne consegue un'alternativa inconciliabile: o la scelta del disincanto storico e la coscienza della relatività dei valori culturali; ovvero il rammarico per la mancata conciliazione delle differenze in un sistema dialettico a struttura dialogica, una delusione velata di rimpianto per la tradizione e che la crisi della modernità spesso esprime come romantico abbandono alle ontologie del declino, dove il relativismo culturale, da strumento euristico utile ad interpretare i processi accultura-

tivi, si fa valore assoluto ed espone il pianeta multiculturale alla promessa millenaristica della fine della Storia.

Da un punto di vista museale, il problema è che il campionario di culture rappresentato dagli oggetti conservati nei musei etnografici e l'apertura delle istituzioni ad un pubblico di massa sempre più vasto, richiedono oggi il superamento critico di questa consumata esperienza storico-culturale. Ma in quale direzione?

Nella «visione di massa» cui sono sottoposti oggi gli oggetti etnografici dei musei, le strutture cognitive della recezione poggiano su labili puntelli teorici, resi deboli da una tradizione antropologica che si è logorata tra etnocentrismo e relativismo assoluti e che stenta ad elaborare una semantica compatibile con gli etnicismi ed i razzismi emergenti.

In questo senso, l'alternativa è secca: o l'antropologo coniuga insieme etnografia e critica storica, oppure l'immaginario del museo, che è alimentato da un ipocrita ancorché massificato relativismo culturale e da un consolidato, ma latente etnocentrismo acritico, continuerà a sfidare la coscienza antropologica sul piano dell'etica e delle responsabilità civili più che su quello della scienza dei segni o della comunicazione. Si tratta, certamente, di continuare ad educare le coscienze al relativo e dunque al rispetto delle culture. Ma nel museo, il punto di vista da cui quelle culture vanno guardate è la nostra cultura e la sua storia di relazioni e di conflitti; quindi, la rappresentazione della molteplicità deve essere orientata da una sorta di «ideologia critica», che ponga l'Occidente al centro di un'analisi comparativa.

Istituto moderno tipicamente occidentale, il museo etnografico dovrebbe allora autorevolmente proporsi come *museo della civilizzazione*, luogo capace di esprimere quel processo che ha visto l'Occidente confrontarsi o scontrarsi (al suo interno come all'esterno) con altre civiltà e altre culture, e che, nel bene e nel male (autocoscienza storiografica significa anche critica e autocritica), ha prodotto il pianeta multiculturale in cui viviamo, dove la molteplicità ed il cosmopolitismo sono il risultato dell'allargarsi dei confini della nozione di civiltà.

Al di là del sistema degli oggetti: museo e pubblico

Più nel corso del Novecento il museo etnografico guadagna una sua configurazione autonoma, e il suo ruolo e le sue funzioni specifiche si trasformano, tanto più cresce e si articola al suo interno una certa ambivalenza istituzionale: laboratorio di ricerca e scuola di etnologia da un lato, ripostiglio della memoria e vetrina dell'esotico o dell'arcaico dall'altro.

L'accrescimento delle donazioni e delle raccolte, il precisarsi della nozione di *patrimonio culturale* e la frequentazione assidua, ma non permanente riservatagli dagli antropologi, consolidano l'ambivalenza, che è destinata a neutralizzare, nei fatti, uno sviluppo del museo parallelo e complementare a quello delle scienze antropologiche.

Ma quali sono le ragioni che determinano questa separazione tra collezionismo e ricerca? Perché ancora oggi è difficile coniugare insieme le esigenze della tutela e della comunicazione con le istanze della moderna indagine antropologica?

Una risposta scomoda, ma plausibile (e certo non esaustiva) è che gli antropologi, nel complesso, hanno imparato molto dai musei etnografici, ma ad essi - soprattutto negli ultimi venti anni - molto poco hanno dato: l'antropologia - si è detto - è anche una creatura del museo etnografico, ma gli antropologi non sembrano tenere sufficientemente conto di questa singolare parentela, nè valutano adeguatamente i contenuti che il museo etnografico loro malgrado esprime, esponendo le stesse discipline etnoantropologiche al rischio di una continua invalidazione dei propri metodi e del proprio sapere.

Che anche in Italia il museo, in termini di laboratorio di ricerca, abbia formato molti antropologi è un fatto dimostrato dai *curricula* di diverse generazioni di studiosi. Ma che i problemi della comunicazione dei messaggi contenuti nelle raccolte museali siano ancora aperti sotto i nostri occhi, è un dato ancora più evidente.

Il fatto è che nel museo etnografico la ricerca ha una imprescindibile funzione didattica: raccogliere, conservare, catalogare, classificare non sono operazioni che si esauriscono in se stesse, poiché costituiscono le fasi preliminari di un lavoro in cui lo «sguardo antropologico» è orientato all'interpretazione e alla comunicazione di testi e di contesti etnografici.

In tempi recenti, nella società di massa, il museo etnografico ha inoltre riguadagnato quel ruolo di «operatore dell'immaginario collettivo», che era tipico delle sue funzioni originarie; questo ruolo, il museo sembrava averlo perduto nelle derive della modernità, che hanno visto trionfare altri e più sofisticati strumenti di comunicazione (cinema, televisione, pubblicità, telematica, ecc.), e hanno visto diffondersi i viaggi di piacere che hanno avvicinato tra loro le culture del pianeta. Quel ruolo è tornato oggi di attualità, poiché il museo nella società multiculturale ha visto crescere il pubblico dei fruitori, divenuti sempre più numerosi ed esigenti; e la sua funzione di macchina procacciatrice di sogni esotici e di nostalgie arcaiche si è rivitalizzata.

Il museo etnografico ha così spiazzato gli antropologi, che sono tornati ad occuparsi di patrimoni culturali, e quindi di musei, ma si sono scontrati con le insidiose relazioni tra ricerca pura e ricerca applicata, tra interpretazione e comunicazione.

Il rapporto tra museo e pubblico, nell'attuale congiuntura, è diventato un dato culturale suscettibile di analisi antropologica: sembrerebbe ovvio, ma l'acquisizione di questa prospettiva è recente, e da poco ha invaso il dibattito antropologico ⁽⁹⁾. Il museo è cioè chiamato a fare i conti con il proprio immaginario, che nella società di massa coincide con l'immaginario dei visitatori che lo affollano. È nella memoria dei visitatori, infatti, che sono sedimentati i sentimenti e le esperienze storiche di un'epoca, di modo che gli oggetti vengono a collocarsi in una dimensione che non ha riscontri reali.

Il volumetto di Sally Price sui rapporti tra arte primitiva e punto di vista occidentale, a questo proposito è esemplare ⁽¹⁰⁾. L'autrice ha avuto soprattutto il merito di condensare e di riproporre, nel loro sorprendente «osceno» candore, quel complesso di luoghi comuni che avviluppano gli oggetti etnografici e che una lunga serie di storici dell'arte e, ahimé, anche di antropologi, hanno contribuito a divulgare: quando non si tratta di stranezze o di curiosità, è il lato oscuro dell'uomo ad esaltare il valore degli oggetti, che evocano paura, fascino delle tenebre, spiriti pagani ed erotismo.

L'oggetto etnografico, in effetti, non parla di per sé dei luoghi e delle culture di provenienza; è un muto dato d'archivio (un relitto), che sta lì per essere addomesticato con un sapiente uso delle categorie museali occidentali, le quali generalmente ne fanno un'opera d'arte o lo assegnano, a seconda dei casi, alle sfere dell'*homo faber*, dell'*homo religiosus* e così via. Ma nel museo etnografico contemporaneo l'oggetto non dovrebbe tanto esprimere la sua astratta unicità o individualità (o anche autenticità), quanto piuttosto la sua segnicità connessa alla collezione, alla cultura di provenienza, alla collocazione museale, alle strutture antropologiche dell'immaginario dei visitatori. Eppure, la questione non si esaurisce in questa definizione di intenti. Perché oggi - per dirla con Guidieri - «l'oggetto nel Museo non è né veramente un tramite (*between*), né veramente un fine. Il suo statuto è totalmente problematico...» ⁽¹¹⁾.

Una domanda da porsi, a questo punto, potrebbe allora essere la seguente: quale processo di significazione subiscono gli oggetti museali e i patrimoni culturali di interesse etnografico di fronte alla visione di un essere seriale chiamato pubblico? Qual è il contenuto della reazione stereotipata del visitatore?

A volersi muovere in questa direzione (e l'universo della comunicazione sembrerebbe oggi sostanzialmente raccomandarlo, se non addirittura imporlo), si tratta in primo luogo di non eludere o assolvere l'esotismo e il feticismo che accompagnano la visita nei musei etnografici: ci predisporremmo, così, a comprendere meglio le domande che il pubblico riserva ai patrimoni culturali, segnatamente etnologici. Le regole (o le patologie) dei due atteggiamenti, infatti, fanno parte inte-

grante dei principi ispiratori del museo etnografico, forgiatosi - lo abbiamo visto - su quell'immaginario culturale ed etnocentrico che della raccolta etnografica, artistica o scientifica ha fatto una macchina culturale utile a soddisfare il nostro gusto estetico, antiquario o esotico

La grande metafora feticista, alimentata a partire dal XVIII secolo da colonizzatori, etnologi e missionari, è del resto coesistente all'ideologia occidentale, che la eredita dalle rappresentazioni primitive e la trasmette alle società industriali: «La metafora feticista - scriveva tempo fa Baudrillard - consiste nell'analizzare i miti, i riti, la pratica, in termini di *forza*, di una forza magica trascendente, di *mana* (...), di una forza trasferita su taluni oggetti, o esseri, o istanze, diffusa e universale, ma cristallizzata in determinati punti strategici, e il cui flusso può essere regolato e deviato, nel proprio interesse, a opera di individui o di gruppi»⁽¹²⁾. Dal punto di vista dei moderni processi ideologici, questa interpretazione tradizionale del feticismo muta e si fa complementare alle attuali regole della comunicazione sociale. Per cui il feticismo oggi non è più la sacralizzazione di questo o quell'oggetto, di questo o quel valore, ma è una proprietà del sistema in quanto tale, della merce in quanto sistema.

Nel sistema-museo i processi di produzione ideologica non sono allora estranei alle insidie di questa forma di feticismo, ed interessano tanto la museografia quanto le strategie della comunicazione pubblica.

Da questo angolo visuale, per esempio, scopriamo che di fronte al pellegrinaggio che il visitatore compie al museo etnografico, l'antropologo ha il compito innanzitutto di smontare quanto resta dell'opposizione primitivo/moderno nelle pieghe dell'istituzione museale. Il suo impegno consiste cioè nel destrutturare lo stereotipo culturale attribuito agli oggetti primitivi o tradizionali conservati nel museo e nel relativizzare lo stesso statuto d'opera d'arte che quegli oggetti possiedono nell'immaginario collettivo. Spezzato l'ordine dei simulacri ostentati dalla tradizione museale, l'antropologo può riempire con strutture cognitive gli spazi così riguadagnati alla critica.

Per l'antropologo interessato al museo, in sostanza, si apre un campo d'indagine estremamente fertile, dove l'oggetto-segno si offre agli strumenti dell'antropologia interpretativa non nella sua astratta unicità o individualità (o anche autenticità), ma nella sua *concreta realtà virtuale*, connessa alla collezione, alla cultura di provenienza, alla collocazione museale, alle strutture antropologiche dell'immaginario dei visitatori.

Patrimoni etnografici e comunicazione antropologica: la didattica museale

Se da un lato vi è un nesso organico tra musei e antropologia, dall'altro bisogna prendere atto che i sentieri dell'interpretazione antropologica, di fronte agli oggetti etnografici appaiono tutt'altro che scontati. Su questo punto bisogna essere chiari. Nel museo l'oggetto etnografico (materiale e immateriale) ha innanzitutto un valore posizionale, che è organico all'istituzione e alla cultura che lo custodisce. Da un punto di vista storico, infatti, quell'oggetto è nulla più che una testimonianza del processo di civilizzazione: come recitano le leggi sui beni culturali, è «una testimonianza materiale avente valore di civiltà».

Ma il museo etnografico non ha semplicemente il compito di conservare per testimoniare il processo storico in virtù del quale gli oggetti sono repertorializzati. Il museo etnografico ha soprattutto una funzione didattica, che noi diciamo antropologico-museale poiché questa tipologia di museo, in particolare, rappresenta il luogo ideale per riflettere, proprio a partire dal valore posizionale degli oggetti, sulla distanza esistente tra noi e gli altri, tra il moderno e l'arcaico ⁽¹³⁾.

La specificità del lavoro museale sta dunque nei flussi di comunicazione attivati in seguito all'analisi *del* e *sul* documento in rapporto ai luoghi, ai tempi e ai modi della fruizione contemporanea di messaggi. Il lavoro di ricerca, applicato all'oggetto e alle sue funzioni espressive, non è separabile dunque dai momenti salienti della cosiddetta «riproduzione sociale», che sono la *produzione*, lo *scambio* e il *consumo*.

Nei processi di comunicazione museale questi momenti non riguardano solo gli oggetti materiali altrove e a suo tempo prodotti e destinati al consumo (del cui valore d'uso pure resta una testimonianza nonostante la loro reificazione museografica), ma si riferiscono anche ai segni che entrano in gioco nel corso della produzione di informazione finalizzata al consumo di messaggi. L'operatore museale, quindi, ha il compito di realizzare compiutamente il trasferimento dell'informazione dal museo che conserva l'oggetto al pubblico che ne consuma i messaggi ⁽¹⁴⁾.

Le domande che presiedono al lavoro didattico-museale, quindi, in genere sono di questo tipo:

- quali sono gli obiettivi e le motivazioni di un particolare progetto museale?
- come vogliamo mostrare gli oggetti o i documenti?
- cosa vogliamo raccontare con gli oggetti o con un solo oggetto?
- come scegliamo di utilizzare foto, disegni, pannelli scritti, o altri supporti?
- come vogliamo «guidare» il visitatore nei diversi percorsi museali?

È chiaro che l'efficacia delle risposte a questi interrogativi discende direttamente dalla capacità di costruire, tramite un meticoloso e corale lavoro di collaborazione tra diversi esperti museali, una macchina comunicativa che funzioni didatticamente a più livelli di rappresentazione integrati tra loro: rappresentazione storica, artistica, tecnologica, simbolica, letteraria, musicologica, ecc.; a voler azzardare un'espressione onnicomprensiva, oserei dire *antropologico-museale*.

Sul piano dei contenuti, del resto, c'è un aspetto del problema che coinvolge direttamente le discipline etnoantropologiche. Le culture di cui il museo etnografico parla non sono astratte espressioni dello spirito umano, ma espressioni storiche di quel processo di civilizzazione in virtù del quale sono state repertorializzate nel museo. Il museo etnografico ha dunque il compito di educare innanzitutto le coscienze al relativo e quindi al rispetto delle culture. Ma il pubblico ha bisogno di continui riferimenti alla contemporaneità e ai molteplici processi storici e interculturali. Solo l'interpretazione comparativa delle differenze esistenti tra oggetti presenti nella nostra come nelle altre culture, può gettare una luce più nitida sui valori culturali espressi da ciascun oggetto e sulle relazioni esistenti, nelle diverse forme storiche, tra oggetti omologhi, ma che sono ciascuno veicolo di una specifica comunicazione culturale.

La sfida che i musei etnografici si trovano oggi a dover affrontare di fronte alla cresciuta complessità del mondo contemporaneo, ai diffusi etnicismi, alle nuove forme di razzismo e di intolleranza, in questo senso è grande e richiede la più ampia consapevolezza del loro potenziale comunicativo ed educativo.

Il museo di antropologia, in definitiva, non è che il *museo delle differenze culturali*, il luogo dove conoscere l'altro e l'arcaico, per poi passare a riconoscere criticamente se stessi, la propria cultura, acquisendo quell'autocoscienza storiografica che è il messaggio ultimo del circuito museografico, oltre che l'irrinunciabile premessa ad ogni convivenza cosmopolitica e civile. Per questo i musei hanno bisogno di antropologi; per questo gli antropologi dovrebbero reclamare oggi una più massiccia presenza nei musei.

Note

(¹) Cfr. M. BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985. Questo mio intervento al primo ciclo di seminari di Antropologia Museale non era che un momento particolare di una riflessione più generale, che mi ha impegnato a lungo e che ha poi raggiunto una compiuta forma di saggio. Mi permetto di rinviarvi poiché molti dei temi teorici qui solo abbozzati vi trovano un'elaborazione più sistematica e completa: cfr. V. LATTANZI, «Storia, antropologia e logiche della modernità», in *Storia, antropologia e scienze del linguaggio*, a. VIII, fasc. 3, sett. -dic. 1993, pp. 53-100.

- (²) Sulla navigazione e sul naufragio come metafora della modernità si vedano H. BLUMBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985 e T. MALDONADO, «Modernità: ricostruire la nave in mare aperto», in C. GALLI (a cura di), *Logiche e crisi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- (³) Cfr. C. PASQUINELLI, «Il posto della tradizione», in *Problemi del socialismo*, n. 2-3, 1988, pp. 70-86.
- (⁴) Cfr. G. M. CHIODI, «Metodi e allegorie della temporalità moderna», in C. GALLI, cit. Ma per un ampliamento della prospettiva storica si veda D. SABBATUCCI, *Il mito, il rito e la storia*, Roma, Bulzoni, 1978.
- (⁵) Mi riferisco alle attività del laboratorio didattico del Museo "L. Pigorini", dove la prospettiva storico-comparativa, finalizzata alla definizione di strutture antropologico-cognitive, sta trovando una fertile applicazione allo svolgimento delle strategie educative.
- (⁶) Per la storia del collezionismo e del museo si vedano: L. SALERNO, «Musei e collezioni», s. v. in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1982, pp. 738-772; L. BINNI-G. PINNA, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*, Milano, Garzanti, 1990; C. PIERUCCI, *Il museo etnografico: le ragioni di un'istituzione*, Roma, La Goliardica, 1984; M. CASCIATO-M. G. IANNIELLO-M. VITALE (a cura di), *Enciclopedismo in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e Museo scientifico*, Venezia, Marsilio, 1986. Per la storia del Museo «L. Pigorini» si veda C. NOBILI, «Per una storia degli studi di antropologia museale. Il Museo «Luigi Pigorini» di Roma», in *Lares*, LVI, n. 3, 1990, pp. 321-382.
- (⁷) Cfr. C. PIERUCCI, *op. cit.*
- (⁸) Sul tramonto e sulla distruzione di alcuni fondamentali miti della modernità si vedano G. SASSO, *Tramonto di un mito. L'idea di «progresso» tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1984 e N. GASBARRO, «La modernità distruttrice dei miti», in *Mondoperaio*, n. 1 (43), 1990, pp. 133-139.
- (⁹) Cfr. P. CLEMENTE, «La ricerca nella prospettiva dei 'patrimoni culturali' demoetnoantropologici. Appunti per una discussione», in L. PRATS i CANALS (coord.), *El patrimonio etnológico*, vol. VI, VI Congreso de Antropología, Tenerife, pp. 13-38.
- (¹⁰) Cfr. S. PRICE, *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale*. Torino, Einaudi, 1992.
- (¹¹) R. GUIDIERI, «L'immaginario del museo», in *Prometeo*, 27, 1989, pp. 42-49.
- (¹²) J. BAUDRILLARD, *Per una critica dell'economia politica del segno*, Milano, Mazzotta, 1974, p. 85.
- (¹³) Sul museo come laboratorio di ricerca e sulle sue funzioni didattiche un riferimento obbligato mi sembrano A. GARCIA BLANCO, *Didáctica del museo. El descubrimiento de los objetos*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988; I. KARP - S. D. LAVINE (eds.), *Exhibiting Cultures. The poetics and politics of Museum display*, Washington D. C. and London, Smithsonian Institution Press, 1991; *La didattica museale*, Quaderni del CRSEC, n. 20, Foggia, Edipuglia, 1993.
- (¹⁴) Cfr. al riguardo V. LATTANZI, «Ethnographic Museums and Forms of Anthropological Communication», in *Yearbook of Visual Anthropology*, vol. 1, 1993, pp. 117-127.

I tessuti del Perù precolombiano come fonti iconografiche e tecnologiche

di Laura
LAURENCICH-
MINELLI



I tessuti del Perù precolombiano sono materiali piuttosto frequenti nei nostri musei etnografici che racchiudono una fortissima potenzialità - spesso dimenticata - come fonti iconografiche e tecnologiche, a prescindere dal fatto che siano, o meno, oggetto di documentazione archeologica raccolta sul campo.

In altre parole, meglio di tanti altri reperti, ci indicano la strada da percorrere per rendere l'oggetto museale una tessera viva del grande mosaico che forma la storia dell'umanità.

Significato del tessuto nella società dell'antico Perù

Il vestito, e quindi il tessuto, è, in una società, la prima forma di architettura costruita per riparare il corpo dalle intemperie.

Nell'area archeologico-culturale peruviana il significato del tessuto andava oltre questa semplice funzione: per esempio il dono di capi d'abbigliamento scandiva i riti di passaggio del ciclo vitale di una persona (POLO 1940:181; MURUA 1946:307; COBO 1956:246; GARCILAZO DE LA VEGA 1977, lib. IV, cap. XI:288; ARRIAGA 1968:215) e, ancora oggi, si segnala l'uso di pratiche magiche durante la filatura e la vestizione cerimoniale di nuovi abiti che scandiscono il cambio di status di una persona (MURRA 1980: 103). Di tutte le tappe del ciclo vitale, la morte aveva il rapporto più intimo col tessuto, ben documentato nell'archeologia, nelle cronache e nell'etnologia: in altre parole questo legame morte/tessuto non era caratteristico solamente della società incaica ma è un fenomeno pan-peruviano a partire circa dal 2350 a. C. (BONAVIA 1982: 132; BIRD 1985:103).

Il tessuto era, inoltre, parte essenziale nella costruzione degli idoli (ARRIAGA 1968, capp. I, II, IX, pp. 196, 203, 225-26) e, sotto forma di abiti pregiati, era anche parte fondamentale dei sacrifici più importanti (COBO 1956, lib. XIII, cap. XXII, p. 203): ciò che una cultura sceglie per sacrificare agli dei è un indice del valore attribuito a quell'oggetto!

Lo stato Inca esigeva il tributo tessile da ogni unità domestica (MURRA 1980:106) a cui forniva la materia prima. Tributo che non fu certo un'innovazione degli Inca dato che Ortiz de Zuñiga (1967-72,

1. Frammento (74x95 cm) di tela di cotone greggio, Costa Centrale del Perù, (XI-XV sec. d.C.), dipinta in color caffè secondo la tecnica batik. In ciascuno dei riquadri è rappresentato alternativamente un personaggio orante e un animale fantastico legato al culto della fertilità. Nelle cornici teste di cormorano intrecciate e motivi a sega. Rappresenta un rituale della fertilità del mare. (Coll. privata).

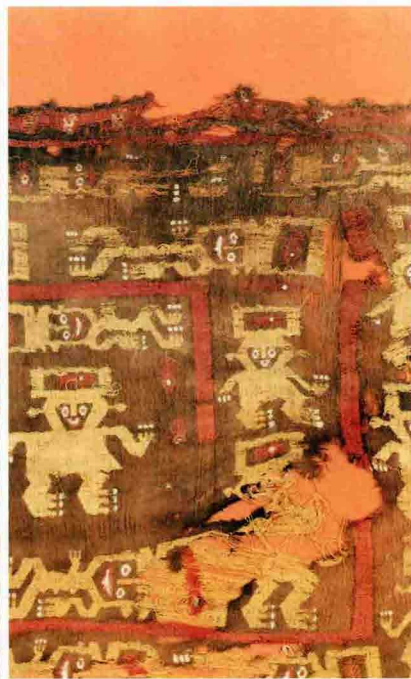
2. Frammento (59x65 cm) di broccato in lana di auchenide, Costa Meridionale del Perù (VIII-X sec.). Narra la genealogia dei due personaggi del centro; i figli (a destra), gli antenati defunti (stesi in basso) e i discendenti che devono ancora nascere (stesi in alto). (Coll. privata).

vol. I, pp. 28, 48-49; vol. II, pp. 35, 56, 218) dice che pure i *curaca* (cioè i capi stranieri che avevano giurato fedeltà all'Inca) ricevevano tessuti dai loro indios ancora prima di passare sotto il dominio incaico: in altre parole il tributo tessile era una tradizione antica e radicata nel Perù precolombiano.

D'altro canto questo tributo faceva confluire nei magazzini degli Inca una tale quantità di tessuti da colpire gli Spagnoli, pur abituati alle ricchezze e alle varietà tessili europee: essi infatti parlano della bellezza di questi prodotti (XÉREZ 1947:326; ESTETE 1918:11) e dell'abbondanza dei magazzini. A questo proposito Xeréz (1947:334) ci informa che a Cajamarca c'erano «case piene di abiti legati in fardelli e am-mucchiati sino ai tetti» e che dopo che «i Cristiani ebbero preso quanto volevano . . . pareva che non fosse venuto a mancare nulla. . . » ed Estete aggiunge (1918:c 8v) «Tutte queste cose di stoffe e abiti di lana e cotone erano in tale quantità che mi sembrò che ci sarebbero volute molte navi per contenerle. . . ».

Come lo stato Inca «spendeva» tanta ricchezza? Abiti nuovi erano destinati ai militari di leva (Estete 1918:c 8v), venivano distribuiti all'esercito ogni anno (MONTESINOS 1959, lib. II, cap. X, p. 40 ma erano anche promessi come premio in caso di vittoria (BETANZOS 1968, cap. IV, p. 16; MURRA 1980:108) e servivano, come dono, per rappacificare eventuali rivolte (BETANZOS 1943:126).

Abiti, in numero, qualità e colore diverso a seconda della festività, erano bruciati nei frequentissimi sacrifici religiosi per la protezione



magica dello stato e dell'Inca ed erano sacrificati in onore delle varie divinità.

L'Inca e la nobiltà possedevano inoltre una gran quantità d'abiti che dovevano essere, possibilmente, sempre nuovi. Pedro Pizarro asserisce di aver visto cesti pieni di vecchie vesti di Atahualpa (MURRA 1980:112): vesti che andavano conservate perché ritenute impregnate del potere magico-religioso dell'Inca e che, in alcuni casi, l'Inca regalava ai suoi fedelissimi (Idem).

La corte e le *panaka* reali (cioè le famiglie dei singoli Inca eletti, siano essi ancora vivi o defunti) partecipavano al consumo fastoso e privilegiato del tessuto in occasione di feste particolari fra cui, per esempio, i riti di passaggio della gioventù nobile (Idem).

Abiti erano inoltre offerti come dono in tutte le cerimonie di reciprocità che l'Inca doveva intrattenere con i suoi amministratori e i suoi generali per assicurarsene i servizi (MOLINA 1943:46).

Cieza de León (1967, lib. II, cap. XIX, p. 64) afferma che la foggia dell'abito è uguale per tutti: sono i tessuti, il loro disegno e qualità, a indicare il rango della persona. C'erano tessuti che venivano confezionati per uso esclusivo dell'Inca dalle donne scelte, le *accla*: erano molto fini, ornati di fili d'oro o d'argento, di piume e ricami (MURRA 1980:111). Solo l'Inca poteva indossare tessuti di vigogna: chi, non autorizzato, li indossava, era punito con la pena di morte (GARCILAZO DE LA VEGA 1977, lib. VI, cap. VI, p. 439).

LAURENCICH-
MINELLI

3. Frammento di manto (142x69 cm) lavorato ad intreccio, Costa Meridionale del Perù (V-II sec. a.C.). Rappresenta, in due metà speculari, la scimmia umanizzata con orecchini e copricapo: la metà rossa indica il maschio, il sole, e la grigia la femmina, la luna. (Coll. privata).

4. Frammento (68x86 cm) di trina, forse parte di un velo femminile per il capo. Costa Centrale del Perù (XI-XV sec.). È un tessuto a spazi aperti e ricamo in cui sono raffigurate coppie di felini e stelle incorniciati dal motivo a voluta: rappresenta la benefica influenza del cielo notturno verso il mare. (Coll. privata).



5. Frammento (59x37 cm) di arazzo kelim, Costa Centrale del Perù (XI - XV sec.): rappresenta gli uccelli guaniferi, portatori di fertilità nelle coltivazioni, visti nei quattro diversi momenti del giorno come raffigurati dai colori (alba, mezzodi, tramonto, notte). Collezione privata:

6. Federa (45x60 cm) lavorata ad arazzo a dente, Costa Meridionale del Perù (XV - XVI sec.): rappresenta dei rombi campiti dalla stella ad otto punte, cioè l'universo (rombo) con le sue diverse componenti (i colori) incentrato in Venerestella del mattino origine e fonte della vita. Collezione privata.

D'altro canto il tessuto aveva, nell'antico Perù, una valenza magica non solo per gli abiti dell'Inca ma per tutti: tanto che i soldati dell'Inca credevano che fosse possibile punire o uccidere il nemico se gli si sottraevano gli abiti e li si facevano indossare a un manichino che poi veniva impiccato (MURUA 1945, lib. II, cap. LVII, p. 306); in tempi ben più lontani, come nell'epoca Moche, scene di battaglie dipinte su vasi, mettono in evidenza che il vincitore, per proclamare la sua vittoria sul nemico, doveva impossessarsi dei suoi abiti, oltre che del prigioniero denudato (MURRA 1980:110).

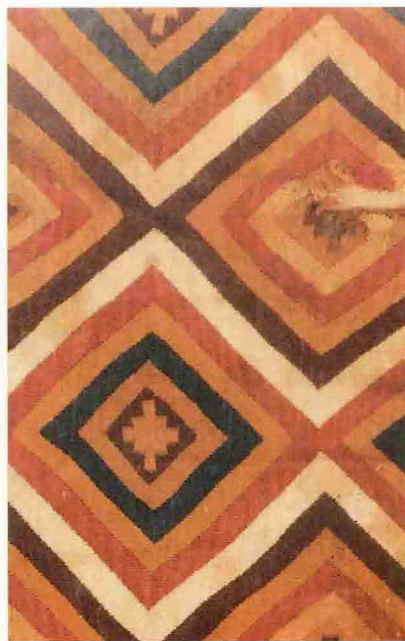
Insomma, nell'antico Perù, l'oggetto di maggior prestigio, e pertanto più utile nell'esercizio del potere, era il tessuto: i colori, i materiali, le stoffe usate, la decorazione, la tecnica di lavorazione, tutto aveva un rapporto con l'esercizio del potere, con la società e le sue classi, con la cosmologia e la religione e con la storia. Ciascun reperto è quindi una tessera del grande mosaico della storia dell'antico Perù.

Iconografia

Dopo quanto detto è chiaro che l'iconografia tessile svolge un ruolo importantissimo nell'ambito interpretativo della storia dell'antico Perù.

Prima di entrare nel merito, esaminiamo, con Victoria de La Jara (1964) il significato del termine quechua *quellca* e dei suoi derivati.

Nel dizionario di Fra' Domenico de Santo Tomas del 1560 e nel



Dizionario Anonimo del 1586 il termine *quellca* corrisponde a vari vocaboli spagnoli collegati con la scrittura fra cui «lettera» e «libro», a questi, solo nel Dizionario Anonimo, si aggiunge anche «scrittura».

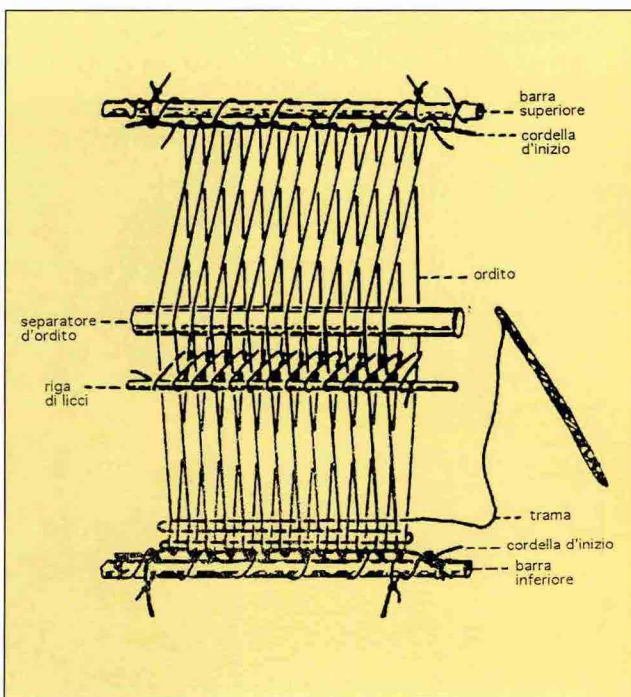
D'altro canto il verbo derivato da *quellca*, *quellcani*, è tradotto, nel Dizionario di Fra' Domenico, con «scrivere», ma anche «scrivere come una volta» con un chiaro riferimento ad una forma di scrittura pre-ispanica. La studiosa aggiunge (LA JARA 1964:12) che i lessicologi spagnoli danno nove traduzioni differenti al verbo quechua *quellcani* e cioè: «scrivere, scolpire, incidere, disegnare, tracciare, plasmare, ricamare, tingere» e sottolinea che questa apparente confusione rivela che il verbo *quellcani* si riferiva ad un'azione più generale che unificava tutte queste manifestazioni artistiche quale potrebbe essere: «scrivere con figure» cioè realizzare una scrittura pittografica. Questa interpretazione è confortata anche da quanto scrive il Padre José de Acosta nella sua *Historia Natural y Moral de las Indias*, riferendosi al Perù: «supplivano la mancanza di scrittura e di lettere in parte con pitture» e aggiunge «con parole e con pitture e memoriali si tenevano spesso informati (i re) di quanto accadeva (ACOSTA 1954:189-190)». Purtroppo non specifica su quali materiali venivano tracciate tali «pitture».

Però, stando al significato del verbo quechua *quellcani*, nell'antico Perù si sarebbe realizzata la scrittura pittografica su pietra, legno e stoffa: ciò non solo in epoca incaica, ma presumibilmente anche prima, visto che la lingua quechua è anteriore al dominio inca (LA JARA

LAURENCICH-
MINELLI

7. Telaio a cinghia, secondo Guaman Poma de Ayala.

8. Schema del funzionamento del telaio a cinghia.



9. Telaio verticale, secondo Guaman Poma de Ayala.

10. Tre bamboline che raffigurano personaggi maschili di rango. Da sinistra a destra: sacerdote con il volto "dipinto" di rosso e grandissimo copricapo di piume (h. 26 cm); notabile con copricapo bilobato (h. 20 cm); capo politico-religioso che impugna uno scettro e indossa una ricca tunica ornata di piume (h. 27 cm), Costa Meridionale del Perù (VII - IX sec.).

1964:28), il che è del resto suggerito anche dalla ricchezza iconografica dei tessuti pre-incaici tale da appoggiare l'idea che le figure rappresentate sui tessuti non siano semplicemente decorative, ma racchiudano un messaggio pittografico che a noi sfugge, ma che era chiaro alle culture cui era destinato.

Non entro qui nel merito della scrittura ideografica, che potrebbe essere intessuta in quei particolari arazzi inca detti *tocapu*, perché nelle collezioni di tessuti peruviani custodite in Italia non possediamo *tocapu* in numero sufficiente per un'indagine: i *tocapu* sono stoffe a scacchi ciascuno dei quali è operato con una serie di figure geometriche composite, alcune ripetute anche più di una volta, ma in colori spesso diversi tanto da lasciare ipotizzare che possa trattarsi di una sorta di ideogrammi.

Pittografie invece tanto complesse quanto si può rilevare su alcune ceramiche sono a volte dipinte su stoffe e altre intessute.

A tal fine si dovrebbe varare un programma informatico video analogo a quanto ha realizzato A. M. Hocquenghem (1987) per la ceramica Moche, ordinando per regioni e per temi i singoli motivi iconografici e le loro combinazioni, riscontrati nel *corpus* degli antichi tessuti peruviani, per interpretarli poi alla luce dei miti e dei riti giunti a noi attraverso l'etnistoria dell'antico Perù. Facciamo un esempio. Per ora, nei tessuti della Costa Centrale, Periodo Intermedio Tardo (IX-XII sec.) ho individuato i seguenti motivi principali a loro volta suddivisi in sottogruppi:

a) personaggi di rango (sottogruppo dal copricapo semilunato, dal copricapo bilobato, ecc.);



- b) personaggi antropo-zoomorfi (uomo-felino, uomo-uccello, uomo- scimmia, uomo-serpente);
- c) animali (scimmia, uccelli guaniferi, rapaci, felini, serpenti, colibrì, combinazione di rapace-felino, rapace-serpente);
- d) figure geometriche (greca, motivo scalonato, zig-zag, voluta, scacchi).

Per il momento, il confronto da un lato con i miti e i riti noti attraverso l'etnografia e dall'altro tra le varie descrizioni pittografiche rappresentate su alcuni tessuti e i singoli motivi realistici e geometrici, mi ha permesso di individuare il significato di alcuni simbolismi e cioè: il tempio è indicato dal motivo scalonato, il serpente dallo zig-zag, il mare dalla voluta e dalla greca. Inoltre mi ha permesso di stabilire che i personaggi dal copricapo semilunato sono collegati al culto mentre quelli dal copricapo bilobato al potere politico; gli uccelli guaniferi sono l'alter-ego animale del dio della fertilità del guano Huamancantac, il serpente bicefalo rappresenta l'arcobaleno ma anche quella sconvolgente forza cosmica detta *amaru*, la scimmia è parte di una umanità precedente a quella attuale che è rimasta amica e collaboratrice dell'uomo, il felino è l'insieme delle forze cosmiche che può egli pure divenire sconvolgente, cioè *amaru* e nel contempo è l'alter ego principale del dio Sole assieme al rapace (ARRIAGA 1922: 55; LAVALLÉE 1970; LAURENCICH-MINELLI 1984:23-27; 1989:8-16).

LAURENCICH-
MINELLI

11. Abbigliamento maschile e femminile di personaggi di rango Inca, secondo Guaman Poma de Ayala.

12. Abbigliamento della moglie principale dell'Inca, secondo Guaman Poma de Ayala.



È, per ora, un inizio che sicuramente progredirà mano a mano che il corpus, fino ad oggi costituito solamente da un migliaio di reperti, si allargherà.

Tecnologie - Materie prime

Nel mondo del Perù precolombiano, dove il simbolismo è spinto all'estremo e dove qualsiasi attività aveva un legame cosmologico, l'analisi delle materie prime e delle tecniche di lavorazione, quale si deduce da un reperto tessile, può dare delle risposte che vanno oltre l'ergologia del gruppo.

Per esempio abbiamo già intravisto come la qualità della lana impiegata nel tessuto fosse indice della classe sociale: il tessuto di vigogna era riservato all'Inca (MURRA 1980:118), quello di alpaca ai grandi signori (COBO 1956, t. 92, lib. 14, cap. XI, pp. 258-259) così come le piume applicate o incorporate in una trama molto fine, in modo da apparire come velluti (Idem:260). Cobo (1956, t. 91, lib. 9, cap. XLVIII, pp. 360-361 e t. 92, lib. 14, cap. XI, p. 259) inoltre menziona altre due fibre che erano intessute solo per l'Inca: il pelo di viscaccia - un roditore simile alla cincillà- e quello di pipistrello: «pipistrelli grandi. . . come galline, con pelo o piumino corto, bianco come la seta, col quale gli indiani del Perù intessevano abiti molto fini e belli per i loro re» (COBO, 1956, t. 91, lib. 8, cap. I, p. 315).

Oltre a queste fibre, nei tessuti del Perù precolombiano era impiegato il cotone, *Gossypium barbadense*, per lo più nei colori naturali, che vanno dal bianco fino al nocciola, ma anche tinto: apparentemente l'impiego o meno del cotone non denota differenza sociale. I resti archeologici indicano che capelli umani erano impiegati qualche volta in tessuti e in corde (BONAVIA 1982:203) apparentemente per rafforzare le fibre di cui questi oggetti sono costituiti, ma sicuramente anche con valenza magica, visto che i capelli, come le unghie di una persona, ancora oggi sono conservati, nel mondo andino, per rituali magico religiosi.

Filatura

Anche l'esame del tipo di filatura eseguito sui fili che compongono i tessuti del Perù precolombiano è una fonte interessante di notizie oltre ad essere determinante per l'identità del reperto.

Nell'antico Perù erano usati due tipi di fuso: nell'altopiano, nelle coste meridionali e centrali il fuso sospeso, anche detto a caduta, cui era impresso, con la mano destra, movimento destrogiro (senso orario)

- per cui la prima torsione del filato si dice a Z - e, nelle coste settentrionali, il fuso trasversale, fatto ruotare, con la mano destra, entro una ciotola o nella stessa mano sinistra, con movimento levogiro (senso antiorario) per cui la prima torsione del filato si dice a S. La filatura a S si osserva solo per il cotone, che era poi raddoppiato con una seconda torsione naturalmente inversa a quella iniziale impressa, sembra, con fuso a caduta o, come nel caso della cultura Chimù, semplicemente intessendo i fili a coppie senza seconda torsione (DESROSIERS 1993:41). Questa differenza di procedimenti tecnici legata alla filatura del cotone a seconda delle aree è riconoscibile nei prodotti finiti, facilita la determinazione della provenienza dei tessuti di cotone. Differenza che non si nota, invece sulla lana, almeno per i reperti del Periodo Intermedio Tardo-Orizzonte Inca, che risulta tutta filata a Z, anche nella costa settentrionale, tanto che Rowe (1980:86-87; 1984 a:25) suggerisce che negli altipiani sia esistita una produzione su larga scala del filato di lana già tinto destinata all'esportazione verso le zone costiere.

Tintura e colori

Un altro esame che si dovrebbe incentivare perché ricco di prospettive è quello delle sostanze coloranti impiegate.

Stando alle fonti etnostoriche, la tintura era effettuata su fiocco e su filo. La tintura su tessuto non era però sconosciuta ed era applicata sulla tela, per decorarla, sia direttamente sia indirettamente (negativo) (MASON 1968:246).

La tinta su cui siamo meglio documentati è il rosso il cui complesso simbolismo è, tra l'altro, legato alla vita e all'oltretomba. Il rosso cinabro è documentato su certi tessuti di cotone di influenza Chavin (IX sec. a. C. - costa nord) dell'Orizzonte Antico e allo stesso Orizzonte, ma su tessuti di cultura Ocucaje (VI sec. a. C. - costa sud), è riferibile il primo impiego di una robbia, il *Relbunium sp.* per il rosso, mentre un mollusco marino risulta usato per la porpora e il blu è ottenuto dall'indaco (KING 1965:98; KAJITANI 1982). Il rosso ricavato dalla cocciniglia ha trovato impiego più tardi durante il Periodo Intermedio Antico, come indicato da alcuni tessuti Nazca (IV - V sec. d. C. - costa sud) e Moche (V - VI sec. d. C. - costa nord) (SALTZMAN 1978:183). Per il Periodo Intermedio Recente le analisi eseguite su alcuni tessuti di Ica (XIII sec. - costa sud) hanno accertato l'utilizzo del cinabro per il cotone e della cocciniglia per la lana (GEISS-MONEY-NEEDLESS 1981). Nella costa centrale invece, pur risultando il *relbunium* di impiego più antico della cocciniglia, lo è con un certo scarto di tempo rispetto alla costa nord e sud: su sette tessuti dell'Orizzonte Medio-inizio del Periodo Intermedio Recente (VII - XI sec.), il rosso risulta ottenuto con il *relbu-*

nium mentre su cinque tessuti del Periodo Intermedio Recente (XI - XIV sec.) è tinto mediante la cocciniglia (DESROSIERS 1993: 44). Certo che il numero delle analisi eseguite è ancora troppo limitato per effettuare una chiara corrispondenza cronologica tra le varie tinte del rosso anche se, allo stato attuale degli studi il rosso cinabro ed il rosso *relbunium* risultano più antichi del rosso cocciniglia.

Più difficile è determinare i mordenti usati per fissare i colori: alcune prove indicherebbero, secondo Mason (1968:246), che veniva usato l'allume, così come affermano alcune fonti storiche, e l'urina.

Caratteristiche strutturali del tessuto e telai

Non sto qui a presentare le varie e complesse strutture tessili usate nel Perù precolombiano, visto lo spazio limitato, per cui rimando ai lavori specifici (DESROSIER 1993b, LAURENCICH-MINELLI 1984, ROWE 1984, EMERY 1980, d'HARCOURT 1977); ricordo però che l'esame delle caratteristiche strutturali di un tessuto, oltre ad essere un dato essenziale per l'identificazione del reperto, può essere indicativo di alcuni elementi culturali collaterali, come la zona di provenienza e il tipo di telaio usato .

Per esempio l'arazzo, pur comune alla tessitura dell'altopiano e della costa, nell'altopiano ha due dritti ugualmente ben rifiniti mentre nella costa presenta rovescio anche se pulito, cioè con pochi fili slegati. Inoltre, secondo d'Harcourt (1977:137) e Desrosiers (1993:45), le strutture a faccia d'ordito sono esclusive dell'altopiano mentre quelle a faccia di trama, diverse dall'arazzo, sono proprie della costa.

Il telaio più comune nel Perù precolombiano, ma anche in tutta la fascia intertropicale delle Americhe, è il telaio a cinghia, cioè un telaio mobile la cui barra superiore viene fissata ad un supporto occasionale e quella inferiore è legata alla cintura della tessitrice che, spostando il busto, può tendere maggiormente o allentare gli orditi. In questo telaio, con opportuni accorgimenti, venivano anche realizzati tessuti doppi, cioè con due orditi e due trame e tessuti tubolari quali si osservano in cinghie e borse.

Esistevano inoltre dei telai fissi: l'uno è il telaio verticale con le barre fissate a due pali piantati verticalmente nel suolo e di cui parla Cobo (1956, t. 92, lib. 14, cap. XI, p. 259b) e rappresentato pure da Guamán Poma de Ayala (1956, II vol. , fig. 56) ma anche su di un vaso chimù-inca proveniente dal sito di Pachacamac (VANSTAN 1979:234-235); l'altro è il telaio orizzontale con le due barre fissate a quattro pioli sporgenti dal terreno in modo che gli orditi rimangano orizzontali. È descritto da Cobo (1956, t. 92, lib. 14, cap. XI, pp. 258b-259a) ed è ancora oggi in uso nella regione del lago Titicaca e in altre regioni della Bo-

livia; un terzo è il telaio obliquo: cioè i pali che sostengono le due barre sono appoggiati al muro con un angolo circa di 45°: è questo un telaio ancora in uso nella provincia di Potosì (Bolivia) (DESROSIERS 1993, fig. 33); infine abbiamo telai tesi su di un supporto realizzato con due bastoni uniti a forma di X evidenziato da reperti archeologici (CONKLIN 1990, fig. 13). La maggior parte dei tessuti, di larghezza inferiore a circa 80 cm, venivano realizzati nel telaio a cinghia che, per la facilità di variare la tensione degli orditi, era atto a molte prestazioni fra cui, come si è detto, la tessitura delle stoffe doppie e delle stoffe tubolari.

I telai fissi a ordito verticale, stando alle testimonianze di cui sopra, appartenerebbero agli altipiani e alla costa nord: probabilmente erano usati per tessere grandi arazzi; quelli orizzontali e obliqui sembrano essere propri degli altipiani e forse servivano a tessere grandi tessuti a faccia d'ordito; quelli a X sono riferibili alle culture Chimù e Chancay: sembra che fossero destinati alla fabbricazione di grandi arazzi o tessuti a faccia di trama (DESROSIERS 1993a: 46 e nota 48).

Indumenti

Il reperto tessile può essere parte di un indumento o essere decorato con figure di personaggi abbigliati: cioè, in un caso o in un altro ci illumina sugli indumenti dell'epoca. Su questo argomento sono ancora più illustrative le bambole perché ci permettono di vedere come tali indumenti andavano indossati: bambole che essendo di stoffa su di un'anima di fibre vegetali, annoveriamo fra i tessuti.

Tunica, perizoma, mantello, copricapo e sandali erano gli indumenti maschili più comuni. La tunica è una specie di sacco in cui, durante la tessitura, viene lasciata una fenditura verticale per la testa e due per le braccia - queste ultime in genere ottenute lasciando scucite le cuciture laterali della tunica stessa. Negli altipiani era portata lunga fino al ginocchio mentre sulla costa era corta e lasciava scoperto il perizoma che, pertanto, è decorato nella parte frontale. A volte era arricchita da maniche. Inoltre Desrosiers sottolinea che sull'altopiano era sempre tessuta in modo che i fili visibili (la trama nel caso dell'arazzo e l'ordito nel caso di strutture a faccia d'ordito) fossero sempre orientati verticalmente mentre sulla costa accadeva l'inverso, cioè la trama era sempre orizzontale, come sul telaio.

Di perizomi ne abbiamo visti vari: il più comune è quello costiero che, essendo portato con una tunica corta che lo lasciava ben visibile, era costituito da una lunga striscia di cotone la cui parte terminale - quella che cioè è lasciata ricadere davanti dopo che l'indumento è stato fatto passare fra le gambe - è ampiamente decorata. Nella collezione Boccolari Parenti di Modena abbiamo visto un perizoma a grembiuli-

no (Chimù?) con cintura la cui parte decorata è quella cucita alla cintura. Presumibilmente i perizomi andini non sono riconoscibili perché non decorati in quanto portati sotto alla tunica.

Difficile è pure riconoscere il mantello che, stando alle illustrazioni di Guaman Poma de Ayala, era portato sulle spalle o annodato trasversalmente sul petto: non abbiamo, almeno nelle collezioni italiane, mantelli interi ma quello che a noi resta sono per lo più frammenti di cui si può ipotizzare l'uso.

Il copricapo poteva avere le fogge più svariate. Cieza de Leon (1967, cap. XXIII, p. 79) afferma che gli Inca potevano distinguere, sulla base del copricapo, l'etnia di appartenenza di ogni persona: ciò vale per i copricapi di uso quotidiano anche nel campo archeologico tanto che gli uomini Huari di rango si riconoscono per il caratteristico berretto quadrangolare, quelli Chimù per il copricapo semilunato con le punte all'ingiù o per il copricapo bipartito; il turbante, invece, aveva un'ampia distribuzione sulla costa tale da non permetterci una identificazione geografica-culturale più specifica. Se passiamo poi ai copricapi rituali o da rappresentanza esiste una tale varietà e complicazione di forme nonché grandiosità che, per il momento, non riusciamo a districarci tranne affermare che la base del copricapo sembra rimanere quella quotidiana aumentata da pennacchi e volute che ingigantiscono l'oggetto fino a renderlo alto quanto la metà della persona (LAURENCHICH-MINELLI 1984:106-107).

Un ulteriore indicatore del gruppo di appartenenza sembra fosse costituito dalla diversità di forme e di materie prime usate per i sandali (MONTELL 1929:44; 208-211).

Le donne indossavano una tunica lunga fino ai piedi fermata in vita da una o più cinture, uno scialle, un velo in testa e dei sandali. La tunica delle donne della costa era come un sacco in cui erano lasciate fessure orizzontali per il passaggio della testa e delle braccia mentre nell'altopiano tutta la parte superiore era lasciata aperta: due fibule la trattenevano alle spalle ed una cintura la stringeva in vita.

Poco si può dire dello scialle perché, data la forma aspecifica di questo indumento, pochi esemplari archeologici sono stati identificati.

Desrosiers (1993a:51), sulla base delle osservazioni eseguite, ipotizza che sull'altopiano, tanto la tunica femminile quanto lo scialle venissero indossati coi fili visibili orientati orizzontalmente, a differenza di quanto si è rilevato per gli indumenti maschili.

Un altro capo femminile, usato tanto nella costa come nell'altopiano, era il velo che le donne portavano sul capo come ci è indicato dalle bamboline e dalle illustrazioni di Guaman Poma de Ayala (1956, I:47). Sulla costa questo era costituito dalle splendide garze di cotone caratteristiche della costa centrale mentre non sappiamo di quale materia fosse fatto il velo femminile degli altipiani anche se, sulla base di

un reperto conservato presso il Lowie Museum di Berkeley, si può pensare che siano stati di finissima garza di auchenide. Sull'altopiano e sulla costa le donne indossavano inoltre una fascia frontale per trattenere i capelli.

Per quanto riguarda gli accessori, il più importante, sia per gli uomini che per le donne, era costituito da una borsetta come quella raffigurata da Guaman Poma de Ayala nella figura di cui sopra. Ne sono state trovate sia con ordito orizzontale che verticale però non abbiamo elementi per affermare che le prime fossero femminili e le seconde maschili anche se, per analogia con quanto osservato per le tuniche, tale interpretazione è almeno ipotizzabile.

L'abito per gli abitanti dell'antico Perù era, come del resto per tutte le culture del mondo, un indice della divisione fra i due sessi. Nella cultura precolombiana però il simbolismo dell'abito e della stoffa va oltre.

L'abito e la stoffa erano concepiti come qualcosa di vivo, il che del resto rientra nel panteismo che caratterizza la concezione cosmologica andina: qualcosa di vivo che non doveva essere tagliato ma tessuto in modo da adattare la stoffa al corpo. Ciò non solo perché le culture del Perù precolombiano non conoscevano le forbici, ma perché, come ancora oggi Desrosiers (1993a:56) ha avuto modo di udire dagli stessi Boliviani « tagliare un tessuto significa farlo morire ». Se l'abito è inteso come un essere vivente allora l'opposizione orizzontale/verticale, femminile/maschile della direzione degli orditi è chiaramente spiegabile con la partecipazione anche della stoffa a quel grande dualismo che caratterizza il mondo andino diviso in femminile e maschile, sinistra e destra, basso e alto, costa e altipiani. È probabile che gli stessi strumenti e le materie prime usate nella tessitura abbiano partecipato a quel grande panteismo di tutto il creato peraltro messo in evidenza dall'affresco Moche (Huaca della Luna) che rappresenta la rivolta degli strumenti contro l'uomo. In altre parole non solo le iconografie rappresentate sui tessuti del Perù Precolombiano avrebbero un valore simbolico e vivo, ma anche i colori, le tecniche di lavorazione della stoffa, i telai e la stessa struttura dell'abito.

In altre parole i tessuti del Perù precolombiano racchiudono in sé un ampio quadro culturale, sociale ed ergologico dell'antica storia di queste regioni: essi ci parlano sia del complesso significato che aveva il tessuto in quella cultura sia del messaggio pittografico che esso racchiudeva, delle tecniche di lavorazione, a partire dalla filatura fino ad arrivare alla tintura e ai telai. Né è da trascurare il simbolo sociale compreso nei materiali, nei colori e nelle tecniche di tessitura impiegate.

Dal punto di vista museografico, i tessuti del Perù Precolombiano si prestano, insomma, ad un ampio e ricco discorso espositivo che illustri al visitatore molti aspetti dell'antica cultura del Perù.

Bibliografia

- ARRIAGA P. J. de, 1922 (1621) *La extirpación de la idolatria en el Perú*, Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, ser. 2, t. 1, Lima.
- ACOSTA J. Padre, 1954 (1590) *Historia natural y moral de las Indias*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 73, Madrid.
- BETANZOS J. de, 1968 (1551), *Suma y narracion de los Incas. . .*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 209, pp. 1-56, Madrid.
- BIRD J. B. 1985, *The Preceramic Excavations at the Huaca Prieta, Chicama Valley, Peru*, (a cura di J. Hyslop), «Anthropological Papers of the American Museum of Natural History», vol. 62, part 1.
- BONAVIA D. 1982, *Preceramico peruano, Los Gavilanes. Mar, desierto y oasis en la historia del Hombre*, COFIDE e Ist. Arqueológico Aleman, Lima.
- CIEZA DE LEON P. 1967 (1553), *El señorío de los Incas*, (a cura di C. Aranibar) Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- COBO B. 1956 (1653), *Historia del Nuevo Mundo*, Biblioteca de Autores Españoles, voll. 91-92, Madrid.
- CONKLIN W. J. 1990, *Architecture of the Chimú. Memory, Function and Image* in «The Northern Dynasties. Kingship and Statecraft in Chimor» (a cura di M. E. Mosley e Cordy Collins A.) Dumbarton Oaks Res. Library and Collection, Washington D. C. pp. 43-74.
- DESROSIER S. 1993a, *Dalle materie prime ai prodotti tessili*, in «Tessuti precolombiani» di Desrosiers S e I. Pulini, Musei Civici di Modena, Modena 1993, pp. 39-60.
- DESROSIER S. 1993b, *Strutture tessili*, in «Tessuti precolombiani», Musei Civici di Modena, Modena 1993, pp. 85-112.
- DESROSIER S. e I. PULINI 1993, *Tessuti precolombiani*, Musei Civici di Modena, Modena.
- EMERY I. , 1980, *The primary Structures of Fabrics*, The Textile Museum, Washington.
- ESTETE M. 1918 (1535), *Noticias del Perú* in «Boletín Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos», n. 3, Quito.
- GARCILAZO DE LA VEGA I. 1977 (1609), *Commentari Reali degli Incas*, (a cura di F. Saba Sardi), Rusconi, Milano.
- GEISS MONEY M. E. e H. L. NEEDLES 1981, *Dye Analysis of a Group of Late Intermediate Period Textiles from Peru* in «Preservation of Paper and Textiles of Historic and Artistic Value II» (a cura di J. C. William), «Advances in Chemistry» 193, American Chemical Society, Washington D. C. , pp. 291-300.
- GUAMAN POMA DE AYALA F. 1936 (1613 ?), *Nueva coronica y buen gobierno*, Institut d'Ethnologie, Paris.
- GUAMAN POMA DE AYALA F. 1956, *Historia grafica del Perú según Guaman Poma*, 2 voll. , a cura di L. Bustos Galvez, Lima, Perú
- HARCOURT R. d' , 1977, *Textiles of Ancient Peru and their Techniques* University of Washington Press, Seattle.
- HOCQUENGHEM A. M. , 1987, *Iconografia Mochica*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- KING M. E. , 1965, *Ancient Peruvian Textiles from the Collection of the Textile Museum Washington D. C. , The Museum of Primitive Art, New York.*

- KAJITANI N. , 1982, *Andes No Senshoku (Textiles of the Andes)*, «Senshoku no bi (Textile Art)» 20, Autumn, Kyoto, pp. 10-96.
- LAJARA V. de, 1964 , *La escritura peruana y los vocabularios quechua antiguos*, Lima.
- LAURENCICH-MINELLI L. 1984, *Antichi tessuti peruviani. Tecniche, disegni e simboli*, Electa, Milano.
- LAURENCICH-MINELLI L. 1989, *Il mondo magico religioso degli Inca*, Esculapio, Bologna.
- LAVALLEE' D. 1970, *Les representations animales dans la céramique Mochica*, *Memoires de l'Institut d'Ethnologie*, IV, Musée de l'Homme, Paris.
- MASON J. A. 1975, *The ancient civilizations of Peru*, Penguin Books.
- MOLINA C. , 1943 (1575), *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. . . , Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana, serie I, n. 4, Lima.
- MONTELL G. , 1929, *Dress and Ornaments in Ancient Peru*, Oxford University Press, London.
- MONTESINOS F. de, 1957 (1644) *Memorias antiguas historiales y política del Perú*, L. A. Pardo, Cuzco.
- MURRA J. V. 1980, *La funzione del tessuto in vari contesti sociali e politici* in «Formazioni economiche e politiche nel mondo andino» di J. V. Murra, Einaudi, Torino , pp. 98-117.
- MURUA M. de, 1946 (1590), *Historia del origen y genealogia real de los Incas*, C. Bayle, Madrid.
- ORTIZ de ZUÑIGA I. , 1967-72 (1562), *Visita de la provincia de Leon de Huanuco*. . . , 2 voll. , Università Hermilio Valdizan, Huanuco.
- ROWE A. P. 1980, *Textiles from the Burial Platform of Las Avispas at Chan Chan*, «Ñawpa Pacha» 18, pp. 81-148.
- ROWE A. P. , 1984, *After Emery: Further Considerations of Fabric classification and Terminology*, «Textile Museum Journal» 23, pp. 53-71.
- SALTZMAN M. 1978, *The Identification of Dyes in Archaeological and Ethnographic Textiles*, «Archaeological Chemistry. Advances in Chemistry» 171, pp. 172-185.
- VANSTAN I. 1979, *Did the Inca Weavers use an Upright Loom?*, in «The Junius B. Bird Pre-Columbian Textile Conference», The Textile Museum and Dumbarton Oaks, Washington.
- XEREZ F. de, 1947 (1534), *Verdadera relación de la conquista del Perú*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 26, pp. 319-53, Sevilla.

Metodologia della ricerca e progetto museale in Lamberto Loria

di Alfredo
LOMBARDOZZI



Consideriamo come un percorso la serie di eventi che portarono alla realizzazione della raccolta per la prima Mostra di Etnografia Italiana del 1911 da cui è nato l'attuale Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. È mia intenzione definire il contesto di lavoro di Loria e dei suoi collaboratori tenendo conto della complessità degli elementi che entrarono in gioco nella scelta di approfondire gli studi nel campo della scienza da lui denominata *etnografia italiana*. Già nella realizzazione del Museo di Firenze e, successivamente, nell'organizzazione della mostra, Loria aveva in mente il progetto di allestire il Museo Nazionale di Etnografia Italiana. Il primo Congresso di Etnografia Italiana fu l'occasione per dare legittimità a tutta l'operazione scientifica in cui Loria si era impegnato. Ritengo sia utile un'analisi, limitata a questo periodo specifico degli studi etnoantropologici in Italia, in quanto denso di implicazioni per una riflessione sulle tematiche attuali relative ai musei etnoantropologici ⁽¹⁾.

Da un certo punto di vista il progetto generale di Loria era molto chiaro e coerente, ma si possono oggi riscontrare evidenti contraddizioni nelle metodologie attuate nella realizzazione della raccolta, in particolare per la mostra. Loria, infatti, mise a punto le tecniche di ricerca da utilizzare e richiese ai raccoglitori l'uso della scheda, della fotografia e del fonografo. Dette anche indicazioni sul tipo di informazioni con cui accompagnare gli oggetti raccolti in modo da avere il quadro più possibile esaustivo del contesto d'origine e di provenienza. Questi criteri di ricerca avevano la finalità di fornire il quadro *vivente* della contemporanea *cultura contadina* che andava recuperata, osservata, *messa in mostra*, nella sua *oggettività*. Secondo la concezione evolucionista in antropologia, dominante tra fine Ottocento e inizi Novecento, le culture italiane che interessavano l'etnografia rappresentavano forme sociali *arcaiche* nelle quali i *moderni* si riconoscevano solo retroattivamente. Il grosso limite del modo in cui la raccolta fu realizzata consisteva nella completa mancanza di riflessione, da parte del Loria e del corpo dei suoi raccoglitori, sulla necessità non solo di *recuperare* le testimonianze di una forma sociale e culturale di vita, che si stava perdendo con l'avanzare della modernità, ma anche sul tipo di relazione che la cultura moderna, attraverso la ricerca, istituiva con i soggetti

studiati. Per Loria il fruitore della mostra e del costituendo museo poteva identificarsi, attraverso gli oggetti, come fossero parte del suo passato o delle sue origini. Lo stesso fruitore come soggetto sociale non aveva invece nessuno strumento, secondo quei presupposti, per cogliere la produttività, il mutamento, la complessità della cultura contadina italiana. Bisogna anche dire che Loria forniva sofisticati strumenti di lavoro ai raccoglitori e collaboratori sparsi in tutt'Italia che, però, spesso non avevano un'adeguata sensibilità scientifica e nemmeno una formazione di tipo antropologico. Soprattutto era dominante l'atteggiamento di considerare la realtà da documentare come un oggetto da studiare e osservare e non come un soggetto sociale con cui entrare in relazione. Loria riuscì, comunque, anche se i presupposti considerati oggi sono discutibili, a creare intorno al suo progetto un clima di entusiasmo. Questo perché Loria riteneva che la realizzazione del progetto museale fosse l'asse portante per la ripresa degli studi etnoantropologici in Italia e soprattutto della fondazione della scienza dell'etnografia italiana come disciplina rigorosa e legittimata. Disciplina che era ancora considerata una *scienza bambina*, a confronto delle scienze antropologiche di impostazione fisico-biologica, più definite nei loro parametri e modelli scientifici.

È importante notare che tutta la riflessione avvenuta in occasione di questi avvenimenti nacque dallo spostarsi dell'interesse di Loria dal campo dell'etnografia *esotica* a quello dell'*etnografia italiana*. Loria si rese conto che, se l'etnologo era interessato allo studio delle differenze, e per questo era disposto a viaggiare presso le culture extra-europee, a maggior ragione era importante volgere lo sguardo alle alterità e alle differenze più prossime a noi. Si può fare riferimento alla metafora utilizzata da Remotti del viaggio lungo e del viaggio breve per cui il viaggio breve è caratterizzato da un'immersione nell'alterità che comporta una modificazione limitata e predeterminata dell'esperienza, mentre il viaggio lungo produce nell'antropologo una trasformazione significativa dei suoi schemi cognitivi. Dopo l'esperienza di Circello del Sannio nel 1905 Loria si rese conto, pur partendo da presupposti di tipo evolucionistico, che il lavoro nel campo dell'etnografia italiana permetteva di compiere quello che noi, seguendo Remotti, chiamiamo *viaggio lungo*, altrettanto che nel campo della etnografia esotica. Loria giustificava il cambiamento del campo di ricerca proprio nella possibilità di cogliere, nelle *sopravvivenze*, le *differenze* a noi vicine geograficamente:

«Ma per trovare documenti e tracce non scarse di civiltà ben diverse da quella in cui viviamo noi europei civili, e interessanti e degne di studio quanto quelle dei selvaggi, non occorre davvero andare molto lungi. Anche vicino a noi, nello stesso ambito geografico in cui si sono svolte e fioriscono le nostre attuali civiltà, sopravvive pur oggi un popolo, che in alcune delle sue manifestazioni si dimostra ancora molto simile ai barba-

ri e ai selvaggi:... un popolo la cui fede più salda (nonostante l'apparenza dei riti esterni) è tuttora il primitivo animismo, le cui concezioni intellettuali non sorpassano quelli dell'umanità infantile» (2).

La possibilità di studiare le differenze culturali era, perciò, per Loria a portata di mano. Non era necessario spostarsi in altri paesi per trovare gli oggetti che rappresentavano questa realtà e l'ansia di Loria, che forse dava voce a quella dei suoi contemporanei, consisteva nella preoccupazione che l'avanzare del progresso potesse compromettere questa possibilità e vanificare il sussistere delle *sopravvivenze*.

Loria si propose, perciò, anche il fine etico-politico e scientifico di salvare il salvabile per poter mettere in atto la metodologia di ricerca della nuova disciplina: ovvero l'*etnografia italiana*. Per questo l'asse portante della ricerca etnoantropologica era, per Loria, quello di poter conservare gli oggetti di studio dell'*etnografia italiana* in un contesto museale, cioè a dire nel costituendo Museo Nazionale di Etnografia Italiana. Loria sostenne, poi, in più occasioni, che gli studi demopsicologici o folklorici in Italia si erano limitati a documentare o descrivere le usanze di tradizione orale. Egli ritenne, invece più opportuno *il raccogliere direttamente e il conservare gli oggetti che si giudicano interessanti per la patria etnografia* (3).

Loria metteva in luce il potere evocativo dell'oggetto che offriva consistenza anche ad una più rigorosa, in senso positivistico, pratica scientifica:

«Gli oggetti d'uso e di fabbricazione popolare meritano di essere raccolti e studiati nella stessa misura dei prodotti mentali della attività popolare. Talvolta un oggetto può raccontarci la storia dell'anima popolare meglio di molte pagine scritte, e quasi sempre è di una efficacia dimostrativa che altre categorie di documenti non raggiungono» (4).

Nell'idea di Loria l'oggetto doveva essere integrato anche dalle credenze, superstizioni, narrazioni e tradizioni orali che appartenevano all'area più propriamente folklorica. Egli riteneva centrale, comunque, avvicinarsi all'oggetto utilizzando le schede da lui approntate per il Museo di Firenze e per l'Esposizione del 1911. Loria riteneva che la realizzazione e la compilazione delle schede di catalogo era necessaria per chi intendesse la raccolta in occasione dell'Esposizione di Roma non come qualcosa che terminasse con i festeggiamenti, ma come un lavoro di ricerca e documentazione che conducesse alla realizzazione del nuovo Museo Nazionale di Etnografia Italiana.

Il Museo Nazionale per Loria doveva stimolare e suscitare gli studi di etnografia italiana e, allo stesso tempo, accogliere i suggerimenti e i risultati forniti dai musei regionali su cui esso stesso doveva operare una sintesi (5).

In ultima analisi Loria utilizzò il lavoro per l'esposizione del 1911 all'unico scopo di realizzare il progetto del museo e poneva questo obiettivo ai referenti politici del Comitato esecutivo per le feste commemorative del 1911. La convocazione del convegno e la nascita della Società di Etnografia Italiana conversero, insieme alla realizzazione del museo, allo scopo di fondare una scienza credibile dell'etnografia italiana.

I due grandi temi di discussione, ricavabili dai verbali degli incontri pubblicati negli atti del convegno furono due: la definizione delle aree e dei campi disciplinari e i criteri di allestimento del museo (per categorie o geografico). Il convegno divenne, così, la palestra istituzionale in cui si definiva il ruolo e la funzione delle discipline etnoantropologiche nell'Italia del tempo. Il congresso fu, però, anche il luogo in cui entrarono in crisi proprio gli stessi criteri positivisti-evoluzionisti che avevano ispirato il Loria. Le relazioni di Corso, Pettazzoni e Polese indicavano nuove vie di ricerca nell'approccio collegato a Van Gennep del primo, nel comparativismo del secondo e nella contestualizzazione di tipo storico del terzo. Nel corso della discussione sulle distinzioni disciplinari si affrontarono importanti nodi teorici. Si poneva come fondamentale, in quel contesto, la posizione di Aldobrandino Mochi, che sosteneva che l'antropologia era la scienza che studiava le differenze somatiche e genetiche, mentre l'etnografia era quella che studiava le differenze sociali e culturali. Mochi, egli stesso antropologo fisico appartenente alla scuola di Mantegazza, negava la corrispondenza diretta tra gli aspetti somatici e quelli culturali e la sovrapposizione tra razza e cultura. Per Mochi le due scienze dovevano procedere indipendentemente. Questo discorso, approfondito e circostanziato, era teso a dare legittimità all'etnografia in generale e a quella italiana in particolare, necessaria cornice teorica per la realizzazione del Museo Nazionale.

L'altra distinzione importante era quella tra etnografia e folklore. Secondo le idee di Loria e della maggioranza del congresso, il folklore o demopsicologia (nella denominazione del Pitre) non comprendeva tutta l'etnografia italiana. Il folklore anzi era una parte dell'etnografia, anche di quella esotica, e in particolare la parte riguardante le credenze, le tradizioni orali e così via. Questo tipo di suddivisione di aree disciplinari era in linea anche con la sua idea della centralità dell'oggetto etnografico negli studi etnoantropologici. È vero che Loria, nel considerare il rapporto tra l'area *etnografica* e quella *folklorica*, a volte poneva al centro della sua riflessione il campo specifico di interesse dell'etnografia italiana che riguardava gli oggetti prodotti dalle culture primitive, ma riteneva comunque importante l'integrazione con gli aspetti relativi al folklore come tradizione orale, cerimonie, produzione simbolica. Lo sviluppo successivo degli studi etnoantropologici, come sap-

priamo, propenderà per una maggiore integrazione dei due aspetti, superando l'impostazione fortemente oggettivistica e positivistica del Loria e, allo stesso tempo, distanziandosi dall'approccio romantico letterario al folklore, che aveva caratterizzato gli studi tardo ottocenteschi in materia ⁽⁶⁾.

Il congresso, comunque, fece propria l'opinione di Loria accettando di denominare l'area degli studi etnoantropologici in Italia *etnografia italiana*. Poiché, inoltre, Loria sosteneva la centralità dell'oggetto come dato scientifico, la questione museale venne posta al centro della discussione congressuale. Nel corso di questo dibattito si scontrarono due posizioni: la prima maggioritaria e sostenuta da Pigorini e, più moderatamente da Mochi, privilegiava l'ordinamento del costituendo Museo di Etnografia Italiana per Regioni. La motivazione forte di Luigi Pigorini consisteva nella sua idea che il Museo doveva rappresentare il quadro vivente di una cultura e incorporare i pezzi dal loro contesto geografico avrebbe pregiudicato questa possibilità.

Baldasseroni, storico e collaboratore di Loria, sosteneva, invece, che un oggetto tolto dal suo contesto d'origine avrebbe perso comunque il suo carattere *vivente* ed ogni ricostruzione museale del quadro vivente sarebbe stata illusoria. Per Baldasseroni era invece più adeguato un ordinamento per categorie di oggetti che permettesse di leggere dinamicamente l'oggetto operando utili comparazioni, esplicitando i caratteri morfologici e analizzando le modalità culturali di diffusione delle morfologie e delle funzioni dell'oggetto.

Per Baldasseroni il Museo, ordinato secondo questo criterio, avrebbe risposto più adeguatamente ad esigenze di rigore scientifico. Bisogna anche dire che una tale impostazione tendeva probabilmente a distinguere maggiormente le finalità attribuite al Museo rispetto agli scopi, più propagandistici, perseguiti con l'allestimento della mostra del 1911 ⁽⁷⁾.

Il congresso, seguendo i suggerimenti di De Gubernatis, decise, non senza ambiguità, di approvare una mozione che prevedeva un ordinamento regionale e, all'interno, una divisione per categorie. Si sarebbe salvaguardata, inoltre, l'Esposizione per categorie di oggetti molto particolari come gli ori o le stampe per cui la visione d'insieme e la comparazione si rendeva necessaria per la comprensione del tutto. In altri termini, come lo stesso Baldasseroni sostenne in un suo articolo su *Lares*, il problema non era così risolto in quanto questo tipo di compromesso privilegiava comunque il criterio geografico. Insomma il congresso sulla questione museale si chiuse con una certa confusione di idee lasciando aperte molte contraddizioni.

D'altronde le contraddizioni in tutta questa operazione di Loria si presentano anche su altri piani. Se, infatti, facciamo riferimento alle considerazioni di Mochi sull'impossibilità di riportare il dato somati-

co-razziale in modo diretto al dato culturale e viceversa, si mette in luce il limite dell'operazione di Loria di riprodurre, con la realizzazione delle teste dei manichini attraverso le fotografie, i tipi somatici regionali. E questo per Loria era sempre stato molto importante in quanto era il tipo di contestualizzazione che permetteva, soprattutto nella realizzazione dei padiglioni regionali della mostra, la riproduzione del *quadro vivente*.

È emblematico che sia stato Mochi, antropologo fisico, in sede congressuale a mettere in discussione l'idea della connessione necessaria tra razza e cultura. Per Mochi, infatti, il dato etnografico era concepito autonomamente rispetto a quello di antropologia fisica.

Facendo, inoltre, riferimento alla situazione italiana, Mochi sosteneva che le popolazioni italiane ed europee presentavano una complessità tale che il loro studio doveva avere un carattere sostanzialmente sociale e culturale piuttosto che genetico-razziale. In questo modo portò in un certo senso acqua al mulino di Baldasseroni e alla sua posizione sull'ordinamento del Museo per categorie di oggetti. Infatti per Baldasseroni, ma questo era sostenuto anche da altri, proprio la complessità della divisione regionale in Italia non permetteva di concepire i confini tra le regioni se non in senso burocratico e amministrativo senza la possibilità di stabilire una corrispondenza con i caratteri culturali.

In ultima analisi le problematiche poste dal contesto scientifico del 1911 nel campo etnoantropologico sono molto complesse. Soprattutto si configura una riflessione all'interno delle scienze antropologiche che iniziano a definire i rispettivi campi di ricerca. Restavano però allora notevoli margini di indefinitezza che Loria tentò di contenere attraverso la sua concezione della *scienza etnografica* come scienza dell'oggettività riguardante l'*oggetto etnografico* come rappresentazione di una realtà culturale.

È evidente che Loria proponeva una interpretazione statica della cultura tradizionale, dove l'oggetto etnografico veniva considerato come oggetto di per sé significativo sul piano scientifico e lo stesso contesto a cui era riferito rientrava in una concezione che non contemplava la dimensione diacronica della storia della società. La critica alla teoria di Loria sulla definizione della *scienza etnografica* e sulla definizione di un museo etnografico che abbiamo qui delineato può esser solamente parziale in quanto, come già accennato, Loria considerava l'allestimento della mostra come un obiettivo secondario rispetto alla realizzazione del Museo Nazionale di Etnografia Italiana su cui Loria intendeva misurare la sua metodologia scientifica. Come è noto non poté portare a compimento il suo progetto museale e non sappiamo, una volta liberatosi dai vincoli politici relativi alle celebrazioni del 1911, in una prospettiva di ampliamento del campo scientifico antropologico,

quanto avrebbe accolto del dibattito e degli stimoli scaturiti in sede congressuale.

LOMBARDOZZI

Note

- (¹) Per un approfondimento di queste tematiche si rimanda al testo di G. COCCHIARA, *Storia del folklore in Italia*, Palermo, 1981 e a quello di S. PUCCINI, «Evoluzionismo e positivismo nell'antropologia italiana (1869-1911)», in *L'antropologia italiana. Un secolo di storia*, Bari, Laterza, 1985.
- (²) L. LORIA - A. MOCHI, *Sulla raccolta di materiali per l'Etnografia Italiana*, Milano, 1906, pp. 7-8.
- (³) Ivi, p. 16.
- (⁴) Ivi, pp. 17-18.
- (⁵) Per un'analisi più accurata sul pensiero di Loria si può fare riferimento ai seguenti testi: L. LORIA, «Come è sorto il Museo di Etnografia Italiana in Firenze», Comunicazione al VI Congresso Geografico Italiano, Firenze, 1907, L. LORIA, *Del modo di promuovere gli studi di etnografia italiana*, Palermo, 1911 e L. LORIA, «Due parole di programma», in *Lares*, vol.1, fasc.1, Roma, Loescher, 1912.
- (⁶) Questi argomenti sono trattati ampiamente negli *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana, Roma, 14-24 ottobre 1911*, Perugia, 1912. Si può consultare inoltre l'articolo di A. MOCHI, «Il primo Congresso di Etnografia Italiana», in *Lares*, vol.1, fasc.1, Roma, Loescher, 1912.
- (⁷) In riferimento alle problematiche dell'ordinamento del Museo, si rimanda alla lettura dell'articolo di F. BALDASSERONI, «Il Museo di Etnografia Italiana», in *Lares*, vol.1, fasc.1, Roma, Loescher, 1912.

L'idea culturale del fenomeno museo

di Luciana
MARIOTTI



*...Quante cose,
atlanti, lime, soglie, coppe, chiodi,
ci servono come taciti schiavi,
senza sguardo, stranamente segrete!
Dureranno più in là del nostro oblio;
non sapran mai che ce ne siamo andati.
J. L. Borges, *Le cose**

1. Il fenomeno museo

La vivacità del dibattito sul concetto di Museo si distingue per l'insistenza con la quale propone l'innovazione, determinata in gran parte dalla crescita della domanda di cultura nella società contemporanea. Il museo sta acquistando nuovi significati; il termine si accinge a diventare una delle parole chiave per la descrizione dell'attuale stile di vita nella società occidentale. Senza dubbio sta diventando una potente metafora attraverso la quale rappresentare il rapporto che la società intrattiene con il proprio passato storico, con la contemporaneità, con la storia delle altre culture. D'altra parte, fin da quando a Pergamo Attalo I, dopo la conquista di Egina, portò sull'Acropoli della capitale l'ingente patrimonio di opere d'arte ad essa sottratto, il Museo ha rappresentato, almeno fino all'avvento dei mezzi di comunicazione di massa, lo strumento visivo accreditato, «*Weltanschauung*» materiale della cultura di una società in una determinata epoca storica.

In questi ultimi anni, in Italia sono nati molti nuovi musei: dai musei locali, ai musei dell'agricoltura, ai musei della civiltà contadina, agli ecomusei. Da un lato, essi hanno messo in risalto il significato antropologico che una comunità attribuisce alla propria rappresentazione, alla propria musealizzazione, come strumento di riflessione sulla costruzione della propria identità; dall'altro hanno contribuito a generalizzare il dibattito sul fenomeno museo alterandone la tradizionale collocazione, eminentemente cittadina, trasformandolo in fenomeno anche extraurbano, potenziando la riflessione attorno a ciò che - come scrive Andrea Emiliani - sta diventando la «città italiana, il suo stesso territorio, il rapporto città-campagna, il reticolo così intenso dell'umanizzazione del paesaggio».

Nonostante la tensione verso l'innovazione, tuttavia, il museo resta legato a nozioni obsolete di «bene culturale», di «oggetto materiale» e stenta ad abbracciare - in Italia, ma anche in Europa - concetti più ampi che prevedono la tutela e la conservazione per ogni «evidenza storica», per tutto quanto definisce il patrimonio di una cultura, piuttosto che di una nazione o di un paese. Di fatto, il concetto di museo si profila soggetto ad una forte dinamica sociale fra tradizione e trasformazione: obiettivo dell'indagine è l'individuazione dell'attuale modello di museo in base al quale continuano ad articolarsi le diverse tipologie e, quindi, le concezioni culturali che esse stesse diffondono.

Il fenomeno museo è un fenomeno sociale complesso. La sua stessa descrizione non può prescindere da fattori multipli e non omogenei: le peculiarità del contenitore, se palazzo storico, residenza privata, luogo di culto, convento, fienile, casale, vero e proprio museo...; le caratteristiche degli spazi interni e la loro suddivisione, lo statuto delle raccolte, se donate, acquistate, depositate, rubate; le alternative espositive, fulcro del «discorso» museale. Sebbene non sia nostro immediato scopo ripercorrere il *continuum* storico-culturale, fautore dell'idea di museo, si ritiene interessante segnalare alcuni momenti cruciali di trasformazione. Profondi mutamenti intervengono allorché le raccolte da espressione del raro, dell'inconsueto, del *monstrum*, dell'esotico, vengono identificate e classificate, vengono cioè ordinate secondo la distinzione dei tre regni: animale, ivi incluso l'uomo, vegetale e minerale. Non è casuale che l'interesse in questa direzione coincida, nell'Europa cattolica, con la Controriforma, con l'interesse a ripristinare l'intimo rapporto tra natura e spirito, sconvolto dalla Riforma Protestante. Il museo assume importanti funzioni istruttive: a Roma, il Collegio Romano diretto da Athanasius Kircher è leader di questo nuovo corso e il museo guadagna il riconoscimento dell'autonomia del suo prodotto. Per gli scopi didattici, infatti, l'attenzione si sposta dalle raccolte all'esposizione. Il che cosa si espone e come si espone diventano i meccanismi cardini della macchina museale e della sua politica culturale. Il museo è costruito e fatto percepire come opera chiusa, come libro agiografico sulla scienza e la storiografia ufficiali: Galileo non vi troverà mai posto. Nel corso del XVIII secolo, è nei paesi d'oltralpe, in Inghilterra e in Francia che si definisce l'ulteriore mutamento. In Inghilterra i musei si sviluppano sotto l'influenza della filosofia di Francis Bacon e il British Museum apre sotto la direzione di scienziati: le cause dei fenomeni vanno ricercate nella dinamica della natura e non nella magia e nelle nebbie della religione; il lavoro nel museo è scientifico e sono gli strumenti di lavoro in corso ad essere esposti. Le scienze iniziano a differenziarsi e la nascita della critica d'arte legittima l'autonomia del museo artistico. In Francia, al Palazzo del Louvre le collezioni d'arte vengono esposte per gli artisti e per gli studenti di Belle

Arti. L'Ottocento eredita questa grossa demarcazione: da un lato le «Scienze», la natura e le cause naturali dei fenomeni; dall'altro l'«Arte», l'interpretazione umana del mondo. L'ondata nazionalistica, con la nascita dei grandi musei nazionali, affina la specializzazione museale fino a perdere la memoria dell'originaria unità delle collezioni dei Gabinetti di curiosità o degli studi dei palazzi nobiliari. Nella neonata Italia, il museo si afferma come luogo di pubblica utilità, espressione delle antiche radici storiche della nazione: il monumento, l'opera d'arte antica, medioevale e rinascimentale acquistano il carattere di «bene» prioritario e la stessa costituzione dei musei etnografici coincide con l'apogeo nazionalista. Durante il ventennio fascista interviene un ulteriore cambiamento verso la burocratizzazione, segno del processo di modernizzazione dell'istituzione museo.

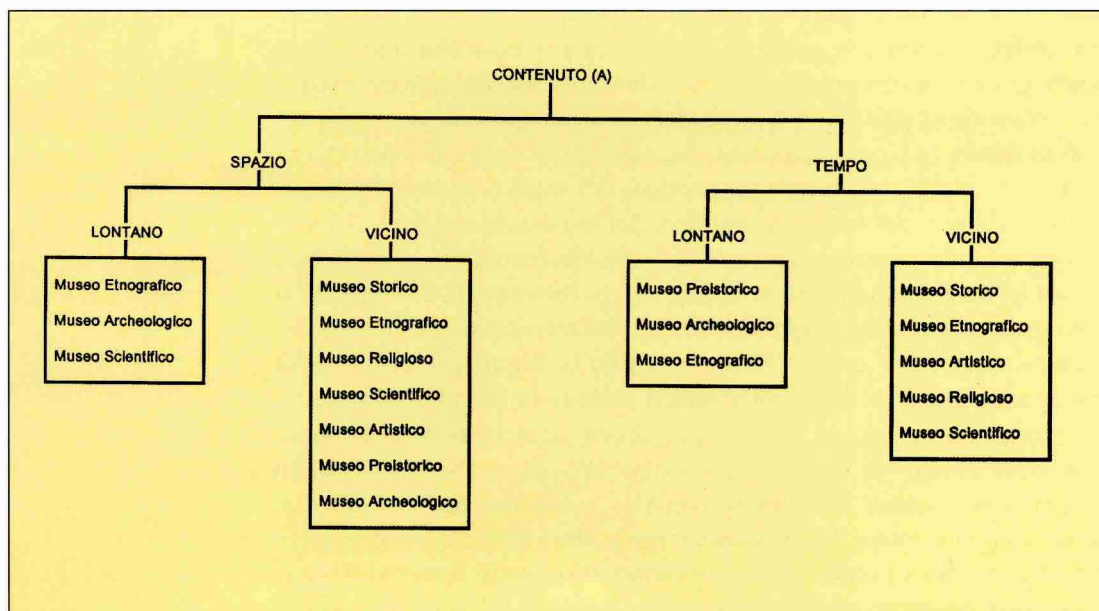
1.1. IL CONTENUTO

Senz'altro molto più complessa, di quanto ho fin qui focalizzato, la dinamica storica del fenomeno ci propone, oggi, una serie di tipologie museali che da essa sono scaturite. La domanda che mi pongo riguarda quali siano stati i fattori che hanno definito le differenziazioni, le tipologie dei musei, che hanno in una parola definito la pertinenza di un oggetto ad una determinata tipologia. Il lavoro prende le mosse da una serie di appunti che per anni ho annotato durante visite occasionali o mirate, a numerosi musei italiani e stranieri. Nei musei sono entrata come utente, cercando di orientare l'osservazione al fine di cogliere quanto effettivamente appare. Gli appunti riguardano esposizioni permanenti, magazzini, esposizioni temporanee, lette focalizzando l'attenzione sugli oggetti e su quelle caratteristiche che, a mio avviso, ne giustificano la presenza in quel determinato contenitore. In questa occasione si prendono in considerazione i musei italiani raggruppati in quelle tipologie, già costituite, sulle quali oggi ci troviamo a riflettere. Si tratta del museo preistorico, del museo archeologico, del museo artistico, del museo scientifico, del museo etnografico, del museo storico, del museo religioso. Ora, volendo tentare di identificare i criteri in base ai quali è stata definita la pertinenza di un oggetto, si deve presupporre che di quest'ultimo non siano state prese in considerazione tutte le sue caratteristiche, ma solo quelle meglio rispondenti ad una determinata idea della rappresentatività di quell'oggetto. A questo punto l'indagine diventa più chiara se si considera il museo alla stessa stregua di un fenomeno linguistico, di un «testo», di cui gli oggetti sono «segni». Il segno, scriveva de Saussure, è un'entità a due facce: il significante e il significato, termini che i semiologi hanno definito espressione e contenuto. Un determinato oggetto si trova all'interno di una determinata tipologia museale perché gli vengono ricono-

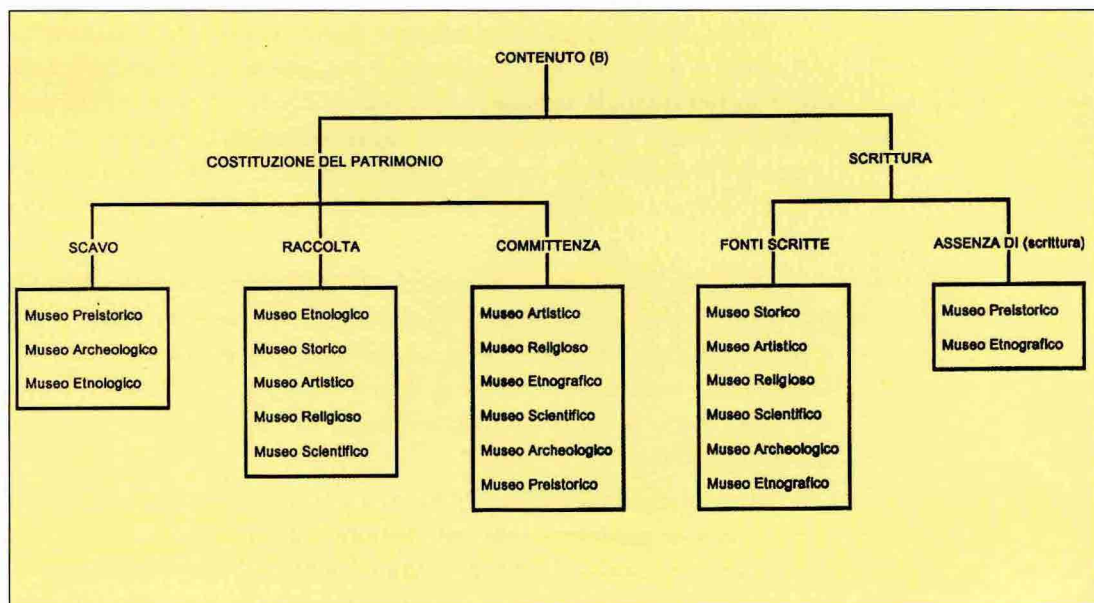
sciuti una serie di attributi volti a determinarne la pertinenza. Secondo Pierce, questo procedimento accade sulla base di una precisa idea selettiva che egli chiama *ground*, cioè riconoscimento di qualità convogliate a rappresentare l'oggetto immediato del segno (Eco, 1985:30). La domanda che mi pongo riguarda quindi i criteri che hanno informato quelle idee selettive e che hanno costituito il contenuto del Museo.

Senza dubbio, un primo criterio di differenziazione riguarda la provenienza spaziale e temporale di un oggetto: il suo essere segno muta se l'oggetto proviene da territori lontani o vicini, se è considerato antico, vecchio o moderno. Dello stesso oggetto si affina il giudizio di pertinenza se arriva in museo da uno scavo, da una raccolta o se è stato commissionato, ivi incluse le riproduzioni o le copie. Il nostro oggetto, inoltre, diventa peculiare segno rappresentativo, rafforzando la pertinenza a precise tipologie museali, se viene considerato prodotto da una popolazione che conosce la scrittura, oppure no. Quest'ultimo criterio chiarisce l'origine urbana e colta del museo che fin dall'antichità ha prediletto le manifestazioni colte di una città, di una società, ignorando, o additando come «barbaro», quanto non poteva rientrare negli schemi di *civitas*. Il concetto di cultura, infatti, riflessione recente della storia del pensiero, non permea ancora il concetto di museo, se non parzialmente e solo in pochi casi. Riassumendo, fattori di spazio, tempo, di modalità di reperimento dell'oggetto museale e fattore scrittura sono possibili criteri di definizione del contenuto delle tipologie museali.

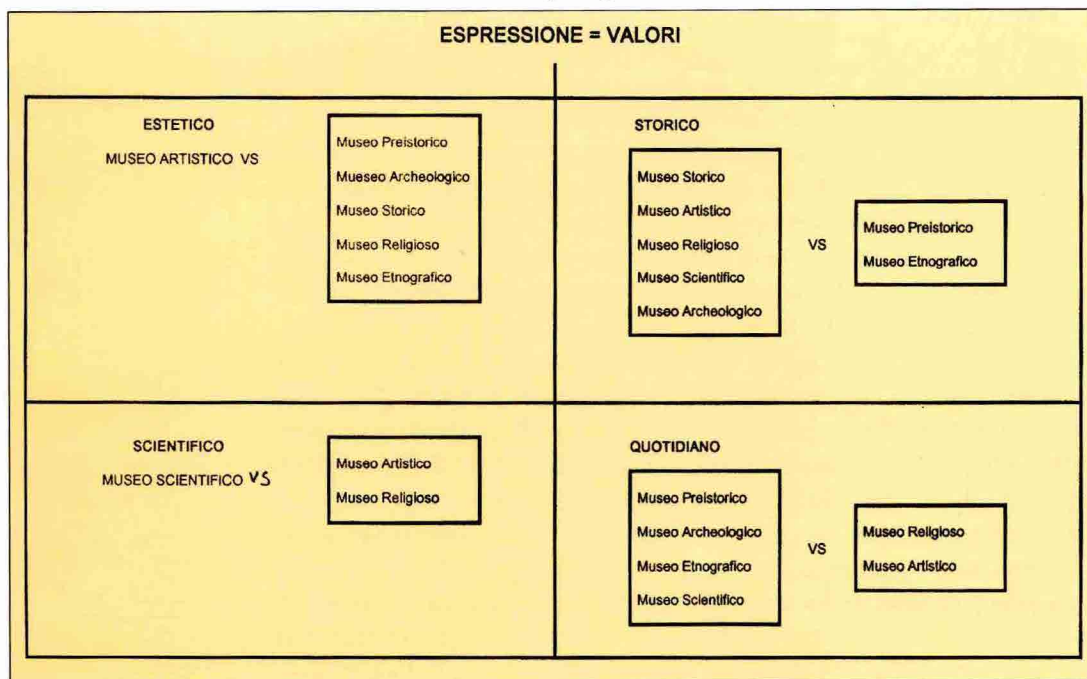
I grafici illustrano come esse si distribuiscono al loro interno. La presenza di tipologie museali analoghe, museo etnografico, museo



preistorico, archeologico, ad esempio, entro le due suddivisioni di «vicino» e «lontano» ci sembra costituisca una delle più evidenti eredità del secolo scorso per le quali i musei scientifici, preistorici, archeologici ed etnografici ricevono un preciso status di emergenze scientifiche giustificate dal loro stretto legame con il più vasto movimento evolutivista e comparativo. Le tipologie definite dal loro legame con il territorio sono il museo storico, il museo religioso, il museo artistico e il museo etnografico, nel senso di demologico, storicamente correlato, come si è detto, all'idea di nazione. Rispetto al fattore tempo, le opposizioni sono forse più chiare in quanto il museo preistorico e il museo archeologico mediano l'idea di lontananza cronologica in modo quasi assoluto rispetto alle altre tipologie di museo. In questi ultimi, gli oggetti rispondono ad un'idea di conservazione e presentazione materiale dell'Origine, la cui datazione spesso sfugge o è difficilmente determinabile. Gli altri fattori individuati, lo scavo e la raccolta si configurano in opposizione: gli oggetti scavati del museo preistorico e archeologico si definiscono di segno opposto a quelli provenienti dalla raccolta, come in tutte le altre tipologie museali. La possibile presenza di materiali archeologici nei musei etnografici extraterritoriali non ne muta la tipologia. Le motivazioni sono molteplici: per la scarsità numerica delle collezioni, per la poca correttezza di esecuzione dello scavo che preclude l'indagine archeologica scientifica, perché l'etnografia museale è ancora restia a definire - anche in modo non totalmente esaustivo - il processo storico delle culture altre. Riguardo la committenza, l'opposizione si costituisce tra stesse tipologie museali: in senso assoluto, il museo preistorico e il museo archeologico non hanno og-



getti la cui pertinenza può essere definita dalla committenza, se non nel senso più vasto di riproduzione o copia; mentre è, invece, presente in tutte le altre tipologie. Il fattore scrittura, ugualmente oppone il museo preistorico e il museo etnografico, nei quali non è riconosciuta pertinente, a tutte le altre tipologie.



1. 2. L'ESPRESSIONE

Ma in ciascun museo, il contenuto viene manipolato, trasformato, elaborato, il segno viene «valorizzato»: è a questo punto che il museo acquista per intero le sue caratteristiche espressive, basi per l'elaborazione del messaggio offerto alla interpretazione del pubblico. Il processo di valorizzazione, come ricorda Baudrillard (1968:9) fa sì che agli oggetti vengano attribuiti significati fondati su specifici sistemi culturali.

Rispetto all'insieme di oggetti che costituiscono il contenuto delle tipologie, i valori ripropongono la classica distinzione fra valori d'uso e valori di base o valori simbolici. Le diverse tipologie di musei connotano il loro contenuto sulla base della quotidianità, della tecnica di esecuzione, della ritualità magico-religiosa, della concezione estetica, scientifica, storica.

Da quest'ultimo punto di vista, si devono distinguere almeno due accezioni storiche: come successione cronologica o tematica, e come processo storico. La prima è logicamente collegata alla selezione del contenuto sulla base della riconosciuta assenza di scrittura. E «sto-

ria» assume in museo anche il significato di storia scritta; la seconda è, invece, prevalentemente rintracciabile nei musei civici.

Alcuni tipi di museo presentano questi valori in forma assoluta definendo delle precise opposizioni. Sono queste valorizzazioni, queste modalità espressive che, a nostro avviso, definiscono l'attuale modello di museo.

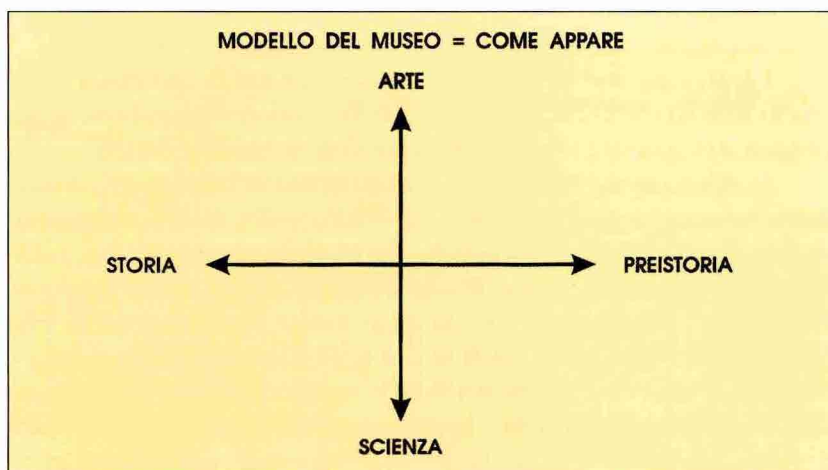
I grafici cercano di chiarire i raggruppamenti delle tipologie alle quali viene riconosciuto, in modo relativo, il valore in questione opponendoli alla tipologia che, invece, lo possiede in modo assoluto.

In relazione al valore estetico, il contenuto del museo preistorico, del museo archeologico, del museo storico e del museo etnografico può essere esteticamente connotato, ma in «racconti» particolari, come durante mostre temporanee. Il valore estetico, infatti, non è predominante nell'ordinamento, come lo sono invece significazioni di tipo scientifico o di tipo storico, nell'accezione di successione cronologica o tematica. L'estetico è valore assoluto nel museo artistico e, in misura relativa, nel museo religioso, allorquando lo si oppone a musei in cui è il valore scientifico a predominare. La medesima opposizione si riscontra rispetto all'attribuzione di valore tecnico-pratico e pratico-quotidiano rispetto al valore pratico-simbolico. Opposta in modo assoluto al valore estetico è la tipologia del museo scientifico, al cui contenuto - per sua stessa denominazione - non viene riconosciuta alcuna connotazione estetica. Di contro, la tipologia del museo scientifico resta isolata in relazione al valore rituale-religioso (pratico-simbolico) attribuito al museo religioso, in modo prioritario e al museo preistorico, archeologico, artistico, storico, etnografico, in misura relativa. Il valore storico è senz'altro assoluto in quei musei in cui sono rappresentati gli stretti legami con le vicende della città, del territorio limitrofo, della vita sociale, politica e religiosa dei suoi attori; mentre al museo archeologico, al museo artistico, al museo scientifico, al museo etnografico viene riconosciuto in misura relativa. L'accezione di storia come processo è, invece, assente nel museo preistorico. Si costituisce, dunque, un'altra opposizione radicale fra valore storico e valore preistorico, fra musei storici e musei preistorici/archeologici legati, come si è detto, alla rappresentazione dell'Origine.

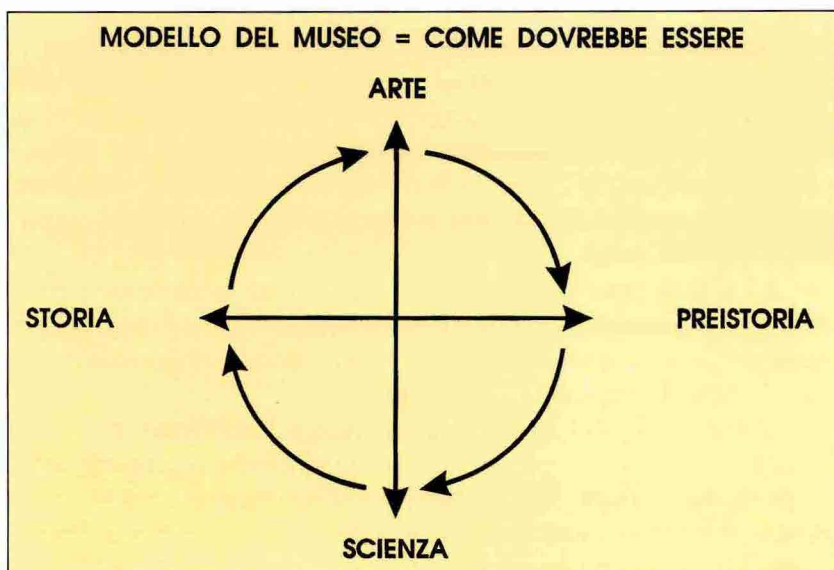
Le articolazioni fra contenuti ed espressività identificano significative opposizioni che descrivono il messaggio mediato dalle diverse tipologie. Si ottiene un doppio asse in cui compare l'opposizione fra ARTE / SCIENZA e fra STORIA / PREISTORIA.

Il messaggio del museo artistico media l'«artificio», la visione umana del mondo di contro al museo scientifico che si propone, invece, di mediare l'opera della natura, con il suo fascino e visibilità del «vero», il tradizionale *naturalia* di rinascimentale ascendenza. D'altro canto, il museo storico media i processi temporali ritenuti significativi

dalle generazioni passate, contro la parastoria, l'origine quasi archetipica, nonostante le attribuzioni di scientificità, separata dalla scarsa conoscenza, dalla dimenticanza o dalla difficile percezione degli archi temporali.



La nostra ipotesi di identificazione di un modello da cui partire per l'elaborazione di criteri innovativi, non pretende certo di essere esaustiva. Senz'altro, all'interno di ciascuna tipologia, le valorizzazioni dei contenuti sono molteplici: l'unicità dell'oggetto, ad esempio, l'immaterialità, l'inezia o la frammentarietà, cioè oggetti incapaci di rappresentare l'originarietà dell'opera, l'autorità di un solo esecutore o la compartecipazione di più autori, l'indipendenza o la dipendenza dalle logiche del mercato, la mobilità o l'immobilità dell'oggetto... Ma



anche il nostro obiettivo è selettivo e ha voluto tendere alla radicalizzazione dei messaggi percepiti.

MARIOTTI

2. Il museo etnografico

Volendo riflettere sulle tipologie, nel panorama descritto emerge la specificità del museo etnografico. Compare in posizione intermedia tra arte/storia e tra storia/scienza; condivide con il museo preistorico il fattore di assenza della scrittura che si traduce in ricerca della «primitiva origine» dell'uomo. Non è casuale, nè imputabile alla scarsa preparazione del pubblico, quindi, l'idea che sia proprio «l'uomo senza storia» ad essere rappresentato e ricercato nel museo etnografico, ma al messaggio diffuso dai criteri espositivi. D'altra parte, e con il museo etnografico lo si verifica meglio che con altri musei, il museo rappresenta ancora una porzione notevole del volto noto di molte concezioni radicate nella nostra cultura, concezioni che in parte determinano la persistenza di mentalità etnocentriche, se non razziste.

Al museo etnografico afferiscono oggetti lontani e vicini sia nello spazio che nel tempo; la costituzione del patrimonio avviene secondo le modalità previste: privilegia la raccolta sul territorio, ma possono essere presenti anche oggetti provenienti da scavo o commissionati. In quest'ultimo caso, si possono prevedere anche criteri di pertinenza legati alla riproduzione o copia dell'originale ai quali si attribuisce «valore». Nel museo etnografico, inoltre, sono presenti tutte le valorizzazioni previste. Nel corso dei processi di incremento del patrimonio, l'evidenza scientifica attribuita all'oggetto in quanto testimonianza della «primitività» non ha negato quella estetica, tecnica, magico-religiosa, quotidiana. Naturalmente resta ambigua la valorizzazione storica. In misura maggiore riguarda più le modalità attraverso le quali gli oggetti sono stati resi «segni», cioè rappresentazioni di determinate idee, piuttosto che la effettiva dinamica storica di quanto costituisce il patrimonio del museo. Di fatto, nel museo etnografico non compare nè la modernità, nè tantomeno la contemporaneità.

Rappresentare culture diverse per distanza spaziale o per sola distanza temporale è un compito delicato. Implica elementi eterogenei che vanno dalla adeguatezza della documentazione sul patrimonio, all'atteggiamento dei direttori di museo, del suo pubblico e, seppure ancora in fase embrionale, almeno in Italia, al coinvolgimento di quanti costituiscono l'oggetto della rappresentazione. Rispetto alla documentazione, il museo resta condizionato dai criteri che hanno improntato la costituzione delle collezioni nel secolo scorso. Quei criteri hanno privilegiato l'uso dell'oggetto piuttosto che, ad esempio, la modalità di produzione, la funzione simbolica attribuita dal raccoglitore o dal frui-

tore indigeno, piuttosto che l'area di produzione e di diffusione. Ma nonostante i limiti, quando ne viene definita la pertinenza, l'oggetto etnografico è tra le testimonianze più imparziali che si possano ottenere e fornisce fondamento intelleggibile all'arduo compito interpretativo.

Conosciamo il passato sulla base delle testimonianze e sulla base della loro interpretazione. Quello che sappiamo del mondo contemporaneo dipende da quanto si riesce a condividere le esperienze degli altri: perché si hanno analoghi stili di vita o perché si rintracciano strumenti adeguati di conoscenza. E proprio in questo ultimo aspetto, cioè nell'espressione della capacità di ricerca antropologica, il museo etnografico si mostra restio a considerare - al di là e nonostante la burocratizzazione delle funzioni - necessità intrinseca e non opzionale la ricerca sul campo. L'interpretazione può anche avvenire solo sulla base della documentazione disponibile, ma resta incompleta se non interviene la comparazione più estesa in grado di abbracciare le trasformazioni dei significati dello stesso oggetto, garantita solo dal rapporto con il terreno. I risvolti in museo della ricerca sul campo sono peculiari perché riguardano la classificazione degli oggetti, cioè quel processo, che non dovrebbe avere mai fine, attraverso il quale all'oggetto vengono fornite possibilità diverse di diventare segno e di mediare valori, e quindi di esercitare un'influenza non trascurabile sul suo pubblico.

Il compito del museo etnografico non può essere solo quello di raccogliere, conservare ed esporre oggetti senza tener conto dei rapporti e delle relazioni che possono essere stabilite fra di loro, sulla base dei reali rapporti tra uso e oggetti o sulla base delle relazioni che tra gli oggetti si possono stabilire in museo: ma resta imprescindibile l'individuazione del contesto. Di fatto ci troviamo oggi a riflettere su musei etnografici, rappresentazioni dell'alterità, dai quali è assente l'approccio antropologico. Si è fin qui parlato di museografia etnografica, resta ancora tutto da definire l'apparato categoriale dell'antropologia museale. L'innovazione in questa direzione propone problemi profondi: si potrà parlare ancora di tipologie museali, dove l'uomo e le sue azioni siano frammentati e parcellizzati? Si potrà ancora parlare di Museo, come entità conchiusa? E non si dovranno, invece, privilegiare le varietà delle contestualizzazioni costruendo di volta in volta narrazioni definite dalla riorganizzazione dei dati, dalla ridefinizione delle concezioni di «beni culturali», dalle relazioni che si sceglie di costruire o distruggere attorno ad uno o più punti focali, ripercorrendo - per certi versi - un percorso che l'uomo ha già compiuto tanto tempo fa producendo miti?

MUSEI ITALIANI OGGETTO DELL'INDAGINE

Museo Storico di Caprera - Casa di Garibaldi
 Galleria degli Uffizi - Firenze
 Casa-museo, Casa di Leopardi- Recanati
 Casa-museo, Casa di Shelley - Roma
 Palazzo Ducale - Urbino
 Ca' Rezzonico - Venezia
 Museo Correr - Venezia
 Accademia - Venezia
 Museo Civico - Collezioni etnografiche - Modena
 Museo Civico - Collezioni etnografiche - Rimini
 Museo Civico - Sansepolcro
 Museo documentario della Metafisica -Ferrara
 Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Roma
 Museo Burri- Città di Castello
 Galleria Poldi Pezzoli - Milano
 Orto Botanico - Roma
 Museo della Scienza, Firenze
 Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica - Milano
 Museo delle Arti e Tradizioni Popolari- Roma
 Museo Preistorico-etnografico Luigi Pigorini - Roma
 Museo di Etnografia- Firenze
 Museo d'Arte Orientale - Roma
 Museo d'Arte Orientale -Venezia
 Museo Napoleonico - Roma
 Musei Capitolini - Roma
 Museo del Castello Sforzesco- Collezione etnografiche -Milano
 Museo Preistorico della Valcamonica
 Museo Archeologico - Paestum
 Museo della Cattedrale di San Zeno - Pistoia
 Museo delle Anime del Purgatorio - Roma
 Collezione dell'Antica Farmacia di Camaldoli - Arezzo

Bibliografia

- AFFERGAN, F., *Exotisme et alterité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris 1987; trad.it. *Esotismo ed alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano 1991
- AMES, M., *Museums: the Public and Anthropology. A study of Anthropology of Anthropology*, Vancouver-New-Delhi 1986
- ANNIS, S., «Le Musée, scene de l'action symbolique», in *Museum*, n.151, 1986, pp.168-171
- BAUDRILLARD, J., *Le système des objets*, Paris 1968
- BAUDRILLARD, J., *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze ed altri oggetti*, Bologna 1980
- BINNILL-PINNA, G., *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento ad oggi*, Milano 1989

- BOCCIA, L.G., «Un caso museale: lo Stibbert», in *L'ippogrifo*, aprile 1988
- BORDIEU, P.-DARBEL, A., *L'amour de l'Art: les Musees de l'Art europeens et leur public*, Paris 1969
- BURKE, P., *The historical Anthropology of early Modern Italy. Essays on perception and communication*, Cambridge 1987, trad.it. *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Bari 1988
- BRANDI, C., *Teoria generale della critica*, Torino 1975
- CLEMENTE, P., *Note su antropologia e beni culturali*, dattiloscritto, Roma, 1993
- CLIFFORD, J., *Objects and selves: an afterword*, in: Stocking, J. (edited by), *Objects and others. Essays on Museums and Material Cultures*, University of Wisconsin 1986
- CLIFFORD, J., *The predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press 1988; trad.it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Milano 1993
- CUMMING, V., «The role of training in managing change», in Cosson, N. (ed. by), *The management of change in Museums*, London 1985
- ECO, U., *Il segno*, Milano 1985
- EMILIANI, A., *Quando crollano le torri*, Milano 1989
- EMILIANI, A., «Il Museo italiano: limiti e potenzialità» in *Economia della Cultura*, a.1, n.2, 1991, pp.6-11
- FAIRE un Musee. *Comment conduire une operation museographique?*, Paris 1986; trad. it. *Fare un Museo*, Progetto Leonardo 1990
- HAINARD, J.-KAEHER, R., *Objets pretextes, objets manipules*, Neuchatel 1984
- HAINARD, J.-KAEHER, R., *Temps perdu, temps retrouve*, Neuchatel 1985
- HAINARD, J.-KAEHER, R., *Collections passion*, Neuchatel 1986
- IMPERY, O.-McGregor, A. (edited by), *The origins of Museums*, New York 1985
- KLUBER, G., *The shape of time*, Yale University Press, 1972; trad.it. *La forma del tempo. Storia dell'arte e storia delle cose*, Torino 1989
- GEERTZ, C., *Interpretation of cultures*, New York 1973; trad.it. *Interpretazione di culture*, Bologna 1983
- GLUSBERG, J., *L'ultimo museo: musei caldi e freddi*, Palermo, 1983
- JENKINS, J.G., «The collections of ethnographical material», in *Museums Journal*, n.74 (1), 1983, pp.7-71
- LEACH, E., *Culture and Communication: the logic by which symbols are connected*, Cambridge 1976; trad.it. *Cultura e comunicazione*, Milano 1981
- Le GOFF, J., «Documento/Monumento», voce in: *Enciclopedia Einaudi*, vol.5, Torino 1978, pp.38-48
- LEYTONR., *The Anthropology of Art*, Chicago 1981; trad.it. *Antropologia dell'arte*, Milano 1981
- LUMLEY, R., *The Museum time-machine*, London-New York 1988; trad.it. *L'industria del Museo. Nuovi contenuti, gestione, consumo di massa*, Genova 1989
- MALREAUX, A., *Museums without Walls*, London, 1949
- MALTESE, C., *Il Museo come informazione sociale memorizzata*, in: *Il Museo nel mondo contemporaneo. Concezioni e proposte*, Atti del 2 Convegno Internazionale di Museologia, Firenze 1984
- MUSEI ed opere. La scoperta del futuro*. Atti del Convegno Internazionale di Museologia e Museografia, Milano 1988
- OSGOOD, C., *Anthropology in Museums of Canada and Unites States*, Milwaukee Museum Publications on Museology, n.7, 1989
- PEARCE, M.S. (edited by), *Museum Studies in Material Culture*, London-New York 1989
- PRICE, S., *Primitive Art in civilized places*, Chicago 1989; trad.it. *I primitivi traditi*, Torino 1992

- REYNOLDS, B., «Museums of Anthropology as centres of information» in Pearce, M.S. (ed. by), *Museums Studies in Material Culture*, London-New York 1989, pp.111-118
- SALHINS, M., *Culture and practical Reason*, Chicago 1981; trad.it. *Cultura e utilità*, Milano 1982
- TILLEY, C., *Reading material Culture: Structuralism, Hermeneutics and post Structuralism*, Oxford-Cambridge (Mass.) 1990

MARIOTTI

La rappresentazione antropologica museale e i nuovi soggetti storici

Alcune riflessioni

di Carlo NOBILI



Noi, il popolo indiano, abbiamo la voce.

Noi dobbiamo parlare forte ...

Corbin Harney, indiano Shoshone, 1982

Premessa

Due generazioni fa, molto tempo prima che gli indirizzi dialogici della disciplina ponessero la loro attenzione su ciò che nel discorso antropologico rappresenta autorità (1), Margaret Mead rifletteva, in una delle più belle pagine da lei scritte, sul ruolo che hanno, nella ricerca di campo e nel lavoro di sintesi a tavolino, coloro che vanno considerati come *i tessitori del collegamento di confine* (2), i personaggi che compongono cioè il variopinto mondo intermedio in cui l'etnologo sperimenta una sorta di *antropologia del sé*, tra gente le cui coordinate storiche e culturali non sono le proprie e nello spaesamento emotivo dello straniero in terra d'altri, dell'infiltrato, più o meno accetto, tra persone normali. Essendo ancora la forma dominante nell'etnografia classica il monologo, questi personaggi spariscono d'un tratto dal quadro una volta lasciato il terreno, o appaiono al più, quando si tratta di descrizione letteraria, come una serie di nomi incolori nel paragrafo dei ringraziamenti, nelle prefazioni, in note o appendici (3). Molto più complicato è trovare traccia di loro, o frammenti di quel dialogo avvenuto tra antropologi e nativi sul campo, nella rappresentazione museale, poiché l'obiettività - che è poi sostanzialmente la stessa soggettività dell'osservatore (4) - tende a privilegiare una descrizione analogica in cui soltanto la voce dell'osservatore, esprimendo esso solo legittimità, ha diritto alla rappresentazione.

Comunicazione e pratica museale

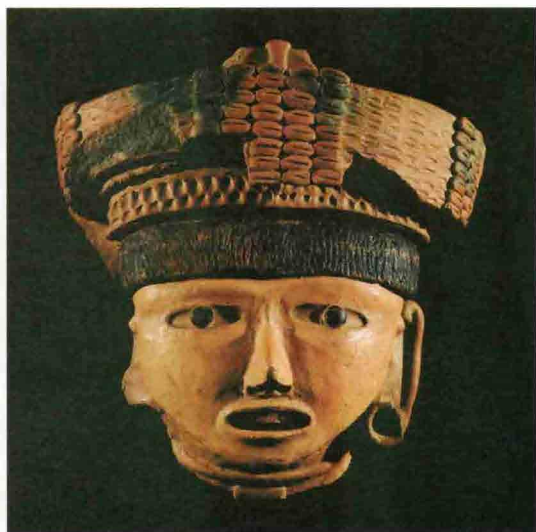
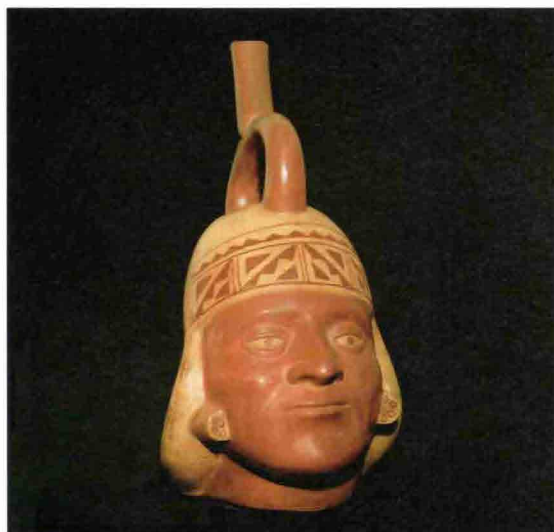
Scopo di questo intervento è proprio quello di riflettere sui percorsi, per così dire, inediti della moderna antropologia di museo; quel-

la più pronta a sperimentare una descrizione etnografica che faccia riferimento a ciò che finora non è stato coinvolto, ciò che è stato scartato, creduto secondario nel dialogo - così come le voci degli *Altri* troppo spesso eliminate per consentire agli antropologi di scrivere resoconti pieni di pagine bianche (5). Così come l'antropologia contemporanea, anche la stessa antropologia museale ritiene necessario sperimentare nella rappresentazione la plurivocalità, lo sguardo reciproco, i sincretismi, la varietà delle fonti, l'incontro delle semantiche, la contaminazione dei generi descrittivi, l'ibridazione e la moltiplicazione della soggettività, lasciando che l'emozione e la ragione, la poeticità e la scientificità dei dati, la storia e il mito, il testo e gli oggetti della cultura materiale dei popoli che essa descrive, accrescano le loro variazioni cromatiche, nel rispetto comunque delle funzioni vitali di un museo, quelle informative, creative, formative ed educative.

La trasformazione della pratica museale, finora legata ad aspetti classificatori, è quindi la stessa trasformazione della scienza antropologica *tout court*. Oltre a descrivere l'*Altro* così come era storicamente a prescindere da noi - tendenza che ha portato a considerare gli oggetti soltanto da un punto di vista estetico -, la moderna antropologia di museo tende a mostrare, attraverso l'oggetto-testimone, dotato di una sua coerenza, logicità e simbolismo, anche il volto odierno, ossia l'identità etnica contemporanea. Persino l'oggetto etnografico di provenienza archeologica, se non più considerato soltanto come testimonianza di una cultura morta da celebrare o da rimpiangere, assume in tal modo la caratteristica di oggetto-risonanza, secondo la definizione di Jean Gabus (6), pioniere della moderna museografia elvetica. Questa risonanza, ossia la trasmissione di messaggi non verbali, che è caratteristica peculiare dell'oggetto etnografico, non si esaurisce in un passa-

1. Vaso ceramico, Moche, Perù (300 a.C. - 700 d.C.). Esposto alla Mostra *Volte dell'America Indigena* e appartenente alla Collezione Armando Briganti, è conservato al Museo Pigorini di Roma, n° inv. 105638.

2. Testa fittile con copricapo, Totonachi, Messico (Periodo Classico: 100 a.C. - 900 d.C.). Esposto alla Mostra *Volte dell'America Indigena* e appartenente alla Collezione F. de Bellis, è conservato al Museo Pigorini, n° inv. 6641.



to in cui esso era prodotto e utilizzato. L'oggetto fornisce dati che, ancor prima di rimandare a semplici elementi di riferimento classificatorio o schede d'inventario, ci consentono di comprendere meglio le diversità contemporanee, descriverle e rappresentarle in modo più compiuto, in quanto la loro lettura ci offre l'occasione di riflettere sul modo tramite il quale gli *Altri*, nostri contemporanei, si perpetuano e si modificano a partire da quel modello originario che il museo etnografico, e quindi la scienza antropologica, ha reso senza tempo e ha rimosso dalla storia proprio nel processo di rappresentarla (7).

I Volti dell'Altro

Il risveglio di varie e distinte identità indigene ci suggerisce che non c'è una sola civilizzazione, così come ha preteso il pensiero occidentale. L'America, per esempio, ne ha una sua propria, quella india, che nemmeno cinque secoli di colonizzazione hanno saputo annichilire. Essa, diceva Guillermo Bonfil Batalla (8), continua a persistere sotterranea nella cultura indigena, nella sua memoria, nella sua prassi quotidiana e nella storia recuperabile, poiché il suo punto di partenza e il suo sviluppo seguono una traiettoria millenaria, dentro la quale il periodo della dominazione è solo un interludio, un capitolo; mai in nessuna maniera un punto finale. A nessuno sfugge che uno degli elementi più caratteristici dei nostri tempi è proprio la crescente partecipazione di *leaders* indigeni in spazi prima occupati quasi unicamente dagli antropologi. Gli Indios in America hanno cominciato a parlare e a costituirsi istituzionalmente in organizzazioni politiche per la difesa dei diritti territoriali e la rivalorizzazione della loro lingua e della loro

NOBILI

3. Testa in stucco, Maya, Mesoamerica (Periodo Classico: 250 - 900 d.C.). Esposto alla Mostra *Volti dell'America Indigena* e appartenente alla Collezione Lorianò Lupi, è conservato nel Museo Pigorini di Roma, n° inv. 21101.

4. «Millet», indio Chamacoco (Paraguay) (1897). La fotografia, esposta nella Mostra *Volti dell'America Indigena*, è opera del pittore-esploratore-etnografo novarese Guido Boggiani. (Coll. Guido Boggiani, Arch. Museo Pigorini, Roma)



cultura. Questo processo, che ha coinvolto lo stesso contesto morale in cui si inserisce l'atto etnografico ⁽⁹⁾, non può quindi non interessare anche la rappresentazione dell'*Altro* in ambito museografico.

Proprio con l'intento di decentrare il discorso antropologico nei suoi aspetti museografici, e, ascoltatene le voci, di comprendere attraverso quali parole e concetti gli *Altri* si danno un volto, ossia descrivono la propria identità, fu inaugurata nel Museo Pigorini di Roma, in occasione della VIII Settimana dei Beni Culturali, l'esposizione *Volte dell'America Indigena. Oggetti, immagini e voci dell'identità indiana* ⁽¹⁰⁾.

Scopo dell'esposizione era quello di riflettere sull'identità indiana, mediante la sua rappresentazione in tre distinti aspetti, tutti legati al tema del volto, inteso come sua metafora. L'esposizione, di tipo comunicativo ⁽¹¹⁾ e lungi dal voler pretenziosamente costituire una ricerca delle strutture profonde che conformano l'identità indigena americana nel suo aspetto relazione - o anche uno studio delle ragioni storiche, politiche ed economiche del suo essere -, voleva semplicemente far emergere una identità immediata e di superficie su cui meditare ⁽¹²⁾.

Nella Mostra i materiali esposti, per aumentare l'intensità del coinvolgimento emotivo e i processi percettivi del visitatore, in una saletta buia, con nessun altro punto di riferimento visibile oltre agli elementi costitutivi dell'esposizione, non rispettavano nessun criterio diacronico di presentazione. Ciò permetteva di navigare in una connotazione, che priva di schematismi e ordini prestabiliti, privilegiava la mescolanza semantica e la combinazione/amalgama degli insiemi e dei discorsi, sollecitando così il viaggio emotivo e rompendo di colpo con i limiti della razionalità scientifica che tutto incasella in linee e ordini temporali e in un prima e un dopo che mai si mischiano. Ricordando poi che la colonna sonora della Mostra ⁽¹³⁾ fu scelta per favorire l'astrazione del «viaggio» e l'immersione in una altra identità, si potrebbe anche dire che tale coinvolgimento era poi nuovamente sollecitato nel momento in cui il visitatore, voltandosi, si accorgeva che anch'egli era guardato da quegli stessi oggetti che egli guardava. Ma non solo; egli era guardato anche dagli occhi di quei volti indigeni, ritratti in gigantografie in bianco e nero e in diapositive a colori di grande formato ed altrettanto effetto estetico/spettacolare. Il risultato di tutto ciò, dovuto anche all'apporto dato dalla circolarità del disegno museografico e quindi dello spazio espositivo che ricercava il soggettivo e intimistico rapporto tra identità a confronto, era quello di scoprirsi, all'improvviso, parte della stessa ricostruzione, a guardare e ad essere guardato in una perfetta sincronizzazione di tempi e di luoghi e in un gioco di spaesamento in cui si veniva immediatamente privati dei convincimenti precostituiti e degli equilibri offerti dall'etnocentrismo ideologico.

La rappresentazione che in Mostra si è fatta del volto dell'indigeno americano (sia quello espresso prima che noi lo incontrassimo (gli oggetti precolombiani, figg. 1, 2 e 3), sia quello svelato, in tutti i casi presentati, nella evidente complicità che pare essersi realizzata attraverso l'obiettivo fotografico tra soggetto osservante e soggetto osservato (figg. 4, 5 e 6), sia infine quello che si palesava nelle stesse parole dell'*Altro*), pur non potendo essere ancora considerata dialogo, si allontanava di fatto dalla descrizione e dalla consuetudine analogica, poiché il Noi si presentava quasi in disparte anche laddove, come nelle immagini fotografiche dei volti indigeni, sua era la descrizione. Era un Noi privato, cioè, di quella prerogativa panoptica e monologica che lo vuole (ancora nella antropologia contemporanea, oltre che in quella classica) come l'unico che vede e l'unico a poter reclamare l'autorità del discorso o a interpretare la relazione, consegnando lo svolgimento dell'esperienza che esso stesso ha provocato (14).

Non era dialogo anche perché quanto si è fatto non può considerarsi frutto di esperienza di campo, ma un voler provare a mischiare linguaggi, i nostri e quelli degli *Altri*: l'arte di mostrare plasticamente il proprio volto, il rappresentarlo attraverso tecniche nostre e quindi non neutrali (la fotografia), la forza delle parole, quelle dette e quelle ascoltate.

La mostra è stata soprattutto lavoro di museo. Qui, in questo luogo fonte inesauribile in cui da sempre sono affluiti dati, documenti e oggetti etnografici su quell'identità americana che la nostra cultura ha imparato a conoscere, di certo non ad amare e comprendere, dal momento in cui essa, pur non avendolo ricercato, ci si palesò attraverso l'errore delle nostre certezze si è cercato di sperimentare, insieme alla pratica dell'*occhiata* e dello *sguardo* (fondamento stesso della sperimentazione etnologica), una *teoria dell'incontro* etnografico in cui vi fosse spazio per quei fattori che contribuiscono a consolidare, per dirla con Francis Affergan, una teoretica e una metodologia dello *spazio/tempo esotici*: l'*attesa* (ciò che ci aspettiamo dall'incontro), l'*immaginazione* (o dimensione immaginaria della ragione antropologica), l'*apprensione* (nei due sensi di comprendere e temere), l'*attenzione* (la durata e la profondità dell'osservazione) ed infine il *ricordo* (i materiali mentali che accompagnano il ritorno) (15). In altre parole, l'esposizione, frutto delle consapevolezze socio-estetiche della post-modernità, faceva riferimento a quella museologia che Pietro Clemente ha chiamato - forse con non felice scelta terminologica, ma con efficace significazione concettuale - dei *musei-tomba-etrusca*; questi, a differenza dei *musei-astronave* (tecnologici e multimediali, ma anche grembo materno), rivalutano l'antica ed una volta elitaria dimensione del rapporto con gli oggetti: l'apprezzamento silenzioso, la comunicazione segreta con le cose in un ambiente che restituisce con esse e a chi le fruisce, se dotato di volontà partecipativa,

5. Donna Inuit con bambino (Canada) (1878). La fotografia, esposta nella Mostra *Volti dell'America Indigena*, è opera di fotografo anonimo. (Coll. Enrico Hillyer Giglioli, Arch. Museo Pigorini, Roma)

6. Indio Yura (Perù) (1987). La fotografia, esposta nella Mostra *Volti dell'America Indigena*, è opera di Maurizio Bettelli. (Coll. Maurizio Bettelli, Arch. Museo Pigorini, Roma).

la concentrazione propria dei luoghi in cui è presente, nella sua accezione antropologica, il sacro (16).

La negazione della categoria della contemporaneità dell'Altro è una delle ragioni per cui ancor oggi l'antropologia stenta ad essere riconosciuta come scienza eminentemente storica. La pratica di collocare la narrazione del discorso antropologico sulle altre culture nel «presente etnografico» ha come scopo quello di ignorare di fatto la trasformazione e la dinamica delle società studiate; lo stesso accade con l'uso dei termini «primitivo» e «selvaggio», che nella loro espressione di concetti temporali riferentisi ad una sequenza evolutiva, tendono consapevolmente e artificiosamente a stabilire una distanza temporale tra un Noi osservante e un Altro osservato (17). La contemporaneità di quest'ultimo nel discorso antropologico e nella prassi di museo è di fatto condizione preliminare e necessaria per un vero confronto dialettico.

Nei *Volti dell'America Indigena* l'indianità espressa tramite le parole dei suoi legittimi portatori ha permesso, così come si diceva nel *depliant* che accompagnava l'esposizione (18), di superare di fatto, grazie anche all'utilizzazione del «presente reale» (quello appunto dell'Indiano che parla), la vecchia pratica etno-museografica di collocare la narrazione sulle altre culture in un improbabile «presente etnografico», che non tiene conto della dinamica delle società studiate e di conseguenza della stessa contemporaneità dell'Altro.



Se il genocidio e l'etnocidio delle nazioni amerindiane sono un fatto storico incontestabile è pur vero che questi fenomeni non possono rivestire carattere di una legge della storia; questa ci ha già mostrato come la retorica umanitaria, portata a considerare quella morte come un evento ineluttabile, non abbia mai avuto altro risultato se non quello di tentare di dissuadere ogni sforzo per prevenire la scomparsa degli Indiani senza mai incidere sulle ragioni che la promuovono (19). Il risveglio di varie e distinte identità, le stesse lotte politiche che alcune popolazioni indigene americane hanno organizzato smentiscono quel coro di lamentazioni che tenta di seppellire in anticipo ciò che resta invece vitale di quelle culture. E' ormai sufficientemente noto che uno degli elementi più caratteristici dei nostri tempi è la crescente partecipazione di leaders indigeni in spazi prima occupati quasi esclusivamente dagli antropologi. Gli Indiani d'America, per esempio, hanno preso coscienza della loro forza e del loro ruolo; hanno così cominciato - a partire dagli esempi nordamericani del *National Congress of American Indians* (NCAI), fondato già nel 1944, dell'*American Indian Movement* (AIM) e del *National Indian Youth Council* (NIYC) - a parlare e a costituirsi istituzionalmente in organizzazioni politiche per la difesa dei diritti territoriali e per il riconoscimento e la rivalorizzazione della lingua e della cultura etnica.

In altre parole, si potrebbe affermare che *la maggioranza non è più silenziosa*, ma rappresenta una massiccia presenza, comunque non omologata malgrado i cinquecento anni di silenzio ed emarginazione a cui è stata sottoposta. Il fenomeno dei movimenti indigeni americani come interlocutori nella dialettica politica pone poi in risalto, come ha fatto notare Massimo Squillacciotti, che *l'isola che non c'è*, ovvero l'antropologia senza volto dei resoconti scientifici in cui vi è assenza assoluta dell'oggetto-soggetto della ricerca, è invece un'isola reale, anche se la sua risposta e la sua disponibilità al nostro approdo non dipendono più soltanto da questo nostro penetrare l'esperienza altrui con gli strumenti propri della riduzione antropologica (20).

La nascita un po' ovunque nel mondo di associazioni e movimenti indigeni e il processo di politicizzazione da loro messo in atto sono una dimostrazione della *resistenza* delle culture tradizionali, resistenza politica, religiosa, simbolica; resistenza che non ha permesso che l'identità - intesa come quell'unità o dimensione irriducibile della quale ogni società e gruppo umano è portatore (21) - fosse distrutta ed annientata, rendendo i superstiti muti e privi di cosmografie proprie. Gli indigeni d'America, si diceva poc'anzi, hanno invece cominciato a parlare e lo fanno, con la militanza armata della parola e a livello di rappresentanza, nelle sedi più varie, intraprendendo lunghi viaggi che li

7. Fornello di pipa rituale dei Chippewa-Sioux, conservato nel Museo Luigi Pigorini di Roma con numero d'inventario 11312/g. L'oggetto, appartenente alla Collezione Enrico Hillyer Giglioli, fu raccolto presumibilmente intorno all'ultimo decennio del secolo scorso.

8. *Kyrie*, ascia litica rituale dei Krahó (Brasile), conservata nel Museo Pigorini di Roma, n° inv. 4210. L'oggetto, già segnalato nel 1588 nel Museo di Antonio Giganti e donato da questi all'erudito bolognese Ulisse Aldrovandi, che lo descriverà nel suo *Museum Metallicum* (Bologna, 1648) come *Securis Lapidea in sacrificiis Indorum usitata*, è dello stesso tipo di quella che il Museu Paulista di São Paulo ha ceduto nel 1986 agli indios Krahó.

portano in Europa o comunque in giro nel mondo per far sentire la propria voce e per proporsi come interlocutori in ambito internazionale (ONU, *Tribunale Russel*, *Tribunale Permanente dei Popoli*) quando le scelte operate dai governi mondiali, fautori dell'economia universale e della planetarizzazione, li coinvolgono a tutto danno o quando essi, avendo cominciato a conoscere i ritmi delle mode ideologiche dell'Occidente, adeguano i temi delle loro rivendicazioni a quelli proposti, o cavalcati sul momento, dall'opinione pubblica internazionale (22). E' ovvio che il modo per mezzo del quale i gruppi indigeni stanno realizzando questa politicizzazione non è univoco: il *visionario de la sociedad multiétnica mexicana* (23), ossia l'antropologo indigenista messicano, recentemente scomparso, Guillermo Bonfil Batalla, già nel 1978, all'indomani del primo massiccio sorgere di nuove organizzazioni indigene, avvertiva come queste possano assumere diverse strategie: e così vi è chi sceglie le vie dell'indigenismo ufficiale, chi si rifà ad un discorso marxista di lotta di classe, chi va alla ricerca del millennio e chi infine si inquadra nella corrente pluralista e di autogestione (24).

Un dato comunque è certo: i popoli colonizzati, che credevamo fossero stati resi dal Sistema Mondiale, ossia l'espansione globale del capitalismo occidentale, periferici e oggetti passivi della loro storia, sono ora in realtà, soggetti della stessa. L'irruzione sul palcoscenico della storia di questi nuovi attori politici impone allora di concepire la scienza antropologica non più come l'esperienza e l'interpretazione di un'Alterità circoscritta, ma come un dibattito costruttivo e dialogico tra attori politicamente e coscientemente significanti (25), decisi a non lasciarsi sfuggire l'occasione di verificare, assieme, un repertorio di risposte infinitamente più ricco e soddisfacente.



Il terreno della ricerca è ora anche qui e quell'antico rapporto antropologico, amorosamente e laboriosamente messo insieme dalle frammentarie narrazioni dei vecchi è scritto, per continuare a citare la Mead (26), soltanto nella cornice del passato, in un mondo ormai scomparso, forse insostituibile e straordinariamente prezioso che mai più si rivedrà sulla terra, popolato come era, diceva l'antropologa americana, di mandrie di bufali che passavano rombando nei ricordi di quello che i vecchi raccontavano.

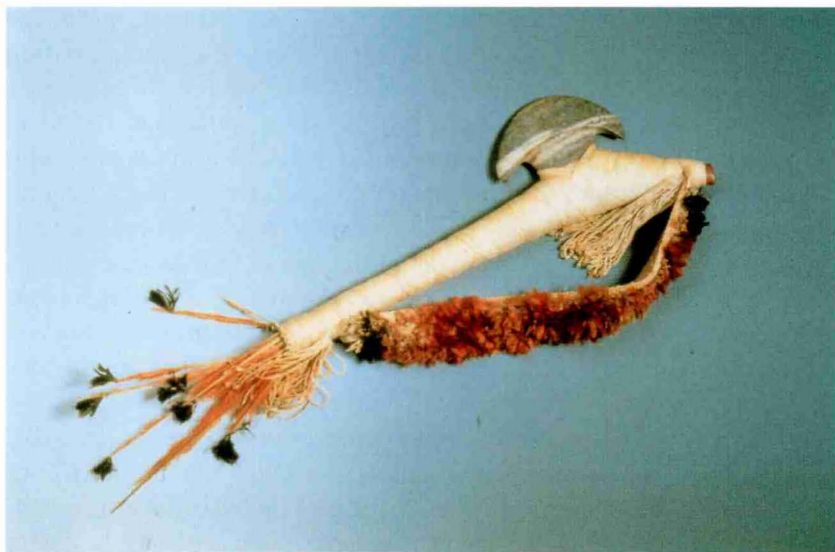
Il museo etnografico non può ignorare tutto questo. Può invece favorire, ora che il gioco degli ammiccanti sguardi reciproci produce un più forte legame emotivo e ambivalente tra «osservatore» e «osservato», la caduta di quell'antica certezza - assolutizzata attraverso la pratica antropologica - che ci ha portato a credere di essere gli unici in grado di osservare e descrivere. Che sia il museo a promuovere tale atteggiamento indicherebbe poi, ancora una volta di più, quanto sia falso, e per alcuni versi politicamente tendenzioso, affermare che in museo non si possa sviluppare ricerca pura, mancando l'esperienza mediata dal terreno.

Ora gli altri sono tra noi!

Repatriation

Come antropologi di museo sperimentiamo quotidianamente, ognuno nella misura della propria sensibilità, il disagio di essere possessori di cose d'Altri (27), di conservare cose che non ci appartengono se non come testimonianze, spesso mute o rese tali, di un incontro che quasi sempre è stato saccheggio ed espropriazione di modelli culturali

9. *Kyrie*, ascia litica rituale dei Krahó (Brasile), conservata nel Museo Luigi Pigorini di Roma con numero d'inventario 15102/g. Anche questo oggetto, appartenente alla Collezione di Enrico Hillyer Giglioli e donato allo studioso fiorentino da C. Jobert nel 1886, è simile a quello che il Museu Paulista di São Paulo ha ceduto nel 1986 agli indios Krahó che ne reclamavano il possesso (Arch. Museo Pigorini, Roma).



e che ha spodestato gli *Altri* di una memoria storica che li avrebbe senza dubbio aiutati a meglio conoscere se stessi e a farsi meglio comprendere.

Personalmente, in oltre 12 anni di esperienza in museo, ho avuto modo di sperimentare questo disagio, avvertendone tutto il peso storico e politico, diverse volte; credo quindi che valga la pena ricordare perlomeno quella che più delle altre ha avuto il potere di accrescere maggiormente la mia sensibilità circa questo problema.

Nel 1983 il Museo «Pigorini» ospitò, insieme al professore Alfonso Ortiz, antropologo statunitense di origine Tewa, due indiani «tradizionalisti», Philippe Deere dei Creek Muskogee e Ted Means dei Lakota. Avemmo così modo di apprendere il loro punto di vista circa la condizione attuale e la immane tragedia ancora in atto tra la loro gente. Alla fine della breve conferenza, per dovere formale che si deve nei confronti di un ospite, si pensò che avrebbe loro fatto piacere una visita alla sezione espositiva americana del Museo, così che potessero «ammirare», insieme a *Noi*, anche alcuni oggetti della loro antica cultura. Davanti ad una vetrina che conteneva, e contiene tuttora, alcune pipe rituali in *catlinite* (fig. 7), i famosi *calumet* della pace così ben pubblicizzati dalla cinematografia e dalla fumettistica, vi fu, inaspettata, la violenta reazione del Lakota e del Creek che dal loro punto di vista consideravano blasfema l'esposizione di oggetti sacri.

Esempio emblematico di «incontro» tra culture distanti, la circostanza rappresenta, pur nella brevità del suo svolgersi, una tra le esperienze museografiche più preziose per l'insegnamento che se ne è ricevuto. Malgrado il disagio provato davanti alla reazione dell'*Altro*, che improvvisamente squilibra l'asse precario su cui si sorregge la pesante impalcatura del proprio Io, e malgrado il malessere causato dal non trovare pronte e idonee risposte alle sue incalzanti richieste, questo incontro, rivisto ad anni di distanza, dimostra quanto sia sciocco pensare di poterci nascondere e far finta di non udire le voci di chi reclama il possesso e il ritorno di una conoscenza che è parte della sua eredità. E' per questo allora che il museo etnografico deve ripensare il suo scopo istituzionale, che non può più essere oggi il solo conservare oggetti. C'è bisogno, ed è questo un *bisogno antropologico*, che «la balena occidentale»⁽²⁸⁾ restituisca ciò che ha ingerito; che restituisca cioè agli *Altri*, proprio attraverso questi documenti (e quanto si è accumulato su di essi in conoscenza), quella parte di storia che abbiamo rapinato con il proponimento, tutto eurocentrico, di *musealizzare l'Altro*, mediandone la presenza con le espressioni della sua cultura materiale.

Ora io credo, e ne sono fermamente convinto, che noi in Italia, per ciò che riguarda i musei etnografici e la possibilità di farla franca per la plurisecolare rapina perpetrata ai danni dell'identità altrui - reato compiuto in nome della scienza, ma anche per celebrare la nostra

stessa cultura - abbiamo sicuramente avuto una situazione di estremo privilegio, perché abbiamo potuto per lungo tempo nasconderci allo sguardo e al giudizio degli *Altri*, facendo della scarsa conoscenza che essi hanno della consistenza e qualità delle loro collezioni conservate presso di noi un comodo paravento.

Siamo stati finora portati a credere di non aver alcun dovere nei riguardi di quel processo, frutto del principio di sovranità culturale, conosciuto come *repatriation*: la restituzione, giuridicamente fondata, di beni culturali ai discendenti «diretti e lineari»; processo questo che è inserito nel contesto di reciproco rispetto tra le nazioni e in quel lungo dialogo tra esse nel quale si definisce la storia del mondo. Se finora ci siamo nascosti dietro un dito, ora, visto anche che gli *Altri* sono ormai tra noi, non possiamo più godere di questo privilegio e non possiamo più nemmeno appellarci alla forza del fatto compiuto, poiché, come ammonì in un accorato appello internazionale lanciato nel 1978 agli Stati membri dell'Organizzazione, l'allora Direttore Generale dell'UNESCO, M. Amadou-Mahtar M'Bow ⁽²⁹⁾, esso costituisce, è evidente, un elemento di rancore e di discordia che nuoce alla stabilità di una pace durevole e all'armonia tra le nazioni. I tempi impongono di non continuare a credere di essere fuori dal gioco, distanti e neutrali in un dibattito che ha ormai raggiunto anche la stampa quotidiana non solo dei paesi più direttamente coinvolti.

E' a tutti noto il caso dei Krahó: nel 1986 un gruppo di questi Indios del nord dello Stato di Goiás in Brasile trascorse tre mesi a São Paulo nel tentativo di riottenere dal Museu Paulista un'ascia in pietra archeologica semilunare, chiamata *Kyrie*, raccolta nel 1947 dall'antropologo Harald Schultz. L'opinione pubblica, subito informata dalla stampa, e tutta la comunità accademica si pronunciarono in favore della restituzione dell'ascia (figg. 8 e 9). Il Museu Paulista invece tentò da principio di difendere la prerogativa di base di un museo: il tempio in cui si sacralizza la tradizione e la si conserva. Per la nostra cultura infatti solamente «interiorizzati» nelle istituzioni ufficiali (musei e chiese) gli oggetti materiali, tornano a rappresentare eredità e tradizione, mentre per i Krahó il solo alienare loro la proprietà della *Kyrie* costituiva invece semplicemente una profanazione. Come in altri casi, soprattutto quelli statunitensi illustrati da Richard Hill ⁽³⁰⁾ e dalla direttrice del Museu Paraense «Emílio Goeldi» di Belém (Brasile), Denise Hamú ⁽³¹⁾, anche tra il Museu Paulista e gli indios Krahó venne ad innescarsi un processo di opposizione dialogica tra orizzonti culturalmente divergenti. Questo processo, i cui punti cercherò ora brevemente di ricordare, sintetizza un quadro piuttosto composito nel quale il gioco delle parti impone agli interlocutori (il museo da una parte e le comunità indigene dall'altra) di garantire ognuno per sé la legittimità del possesso di beni culturali indigeni ⁽³²⁾.

I musei sostengono che tutti hanno diritto di apprendere la storia dell'umanità e non ci si può limitare alla storia del proprio gruppo etnico. Gli Indiani rispondono che questo equivale ad una profanazione e ad una forma di razzismo: gli oggetti sacri possiedono un'importanza fondamentale per la sopravvivenza delle culture indigene americane, e questi oggetti sono più importanti per perpetuare le loro culture che per fornire un insegnamento alle nuove generazioni di Bianchi.

I musei sostengono che gli oggetti rituali non hanno una diretta pertinenza soltanto con coloro che li hanno fatti; gli Indiani rispondono con l'argomento del «diritto del produttore originale».

I musei sostengono che gli Indiani non sanno come «conservare» i loro oggetti. Gli Indiani affermano che i musei non possono andare contro i loro sacri valori e se gli oggetti vengono distrutti è perché questi, con felice espressione indigena, si «autodivorano» e questo deve essere rispettato, poiché, reintegrati nei culti per i quali erano stati creati essi tornano a vivere e quindi, inevitabilmente, a morire.

I musei sostengono che gli Indiani tradizionalmente non attribuiscono molta importanza al corpo, ma soprattutto allo spirito. Gli Indiani rispondono che la vita è un ciclo che ha origine dalla terra con la nascita e ritorna alla terra con la morte, ciclo che non può essere spezzato.

I musei rivendicano il proprio diritto in nome della scienza. Gli Indiani rispondono che le necessità culturali indigene sono molto più importanti della scienza.

I musei sostengono che i manufatti sacri vengono studiati e interpretati in forma rispettosa. Gli Indiani rispondono che essi possono essere interpretati, rispettosamente, soltanto dalle entità religiose tribali.

I musei lanciano l'accusa secondo cui gli Indiani tendono a decidere che tutti gli oggetti sono sacri. Gli Indiani argomentano che non c'è nessuna parola nella cultura indigena che possa essere tradotta come «religione», in quanto pensiero spirituale, valori e doveri sono totalmente integrati negli aspetti sociali, politici, culturali e artistici della vita di ogni giorno.

Non bisogna dimenticare che queste culture fondano la propria realtà attraverso i miti. Come questi, anche i riti e gli oggetti sono investiti di significati simbolici. Questi ultimi poi costituiscono, secondo la definizione fornita da Terence Turner ⁽³³⁾, una seconda pelle, «la pelle sociale», che conferisce all'individuo, inserito nel processo di socializzazione, lo *status* di persona, esprimendo l'etnocentrismo tribale e l'identità etnica, la quale cerca di fissare opposizioni e stabilire vincoli che tendono a caratterizzare ciascuna etnia. Mancando l'oggetto, che è la simbolizzazione dei *significati* della mitologia, viene a mancare anche il mito, che fonda, come detto, la realtà. Senza esso la società, que-

sto tipo di società, non possiede più la propria cosmovisione tribale e, in altre parole, si disintegra (34).

Dopo un vivace e interessante dibattito a cui presero parte, oltre alla direzione del Museo Paulista, anche gli antropologi della ABA (l'Associazione Brasiliana di Antropologia), i Krahó ebbero indietro dal Museu Paulista la loro preziosa ascia. Tornati ad essere eredità e tradizione alcuni oggetti materiali vengono ad essere anche punto culminante di un processo di simbolizzazione. Per i Krahó la *Kyrie* rappresentava appunto una metafora e seppur non più fabbricata, essa continuava a esistere nella loro memoria, anche perché la realtà con la quale sono costretti a convivere non offre loro alcun altro valore che possa sostituire gli antichi. Per i Krahó quell'ascia di pietra sintetizzava la loro storia, che ha inizio in un'era mitica e non ha mai avuto soluzioni di continuità. Nel tentare di riavere la loro *Kyrie*, i Krahó erano quindi alla ricerca di una loro specifica tradizione, quella stessa che gli fu sottratta. L'esempio fornitoci da questa vicenda rappresenta lo sforzo di un gruppo umano di legittimarsi attraverso il proprio passato e questa ricerca di legittimità, attraverso dei simboli, è comune agli *Altri* così come a noi; quando essa si sedimenta, sostiene l'antropologa-museologa brasiliana Berta Ribeiro (35), l'oggetto-simbolo diventa lo specchio dell'identità.

Secondo Roberto Cardoso de Oliveira (36), il caso della *kyrie*, rappresenta appena l'inizio dell'emergenza di un processo di etnicizzazione dei musei di antropologia, la cui conseguenza possibile sarà la riformulazione delle politiche di conservazione e ampliamento delle raccolte di beni culturali indigeni. L'antropologo brasiliano - sostenitore di un indigenismo auto-critico che sia soprattutto modalità di attuazione politica, capace di autovalorizzarsi e di garantire i «requisiti minimi di un'etica» regolatrice delle relazioni tra i popoli indigeni e gli Stati-Nazione - ricorda pure che uno dei compiti di questa riformulazione è quello di creare all'interno di tutto l'ambito internazionale una maggiore presa di coscienza circa la necessità di stabilire un «codice etico» capace di assicurare una politica museologica basata «sulla moralità di una pratica interetnica».

Seppure la nostra legislazione non contempla la possibilità di restituzione, non per questo dobbiamo sentirci esentati dal partecipare al rinnovamento della museografia antropologica e dal sostenere la necessità culturale di chi intende legittimarsi attraverso il proprio passato, rappresentato dall'oggetto-simbolo, specchio dell'identità. Al contrario dobbiamo, ora che i rappresentanti delle società indigene hanno una relazione intensa con la società occidentale ed è alquanto scontato che vengano a sapere che elementi della loro cultura sono depositati nei nostri musei (37), favorire la realizzazione, attraverso tecniche ancora tutte da studiare, di progetti sovranazionali di restituzione

di quel patrimonio storico universale, conservato in molti «templi» europei del sapere.

Sembra ragionevole che le culture indigene - che abbiamo reso astoriche e immutabili nelle vetrine di museo, corroborando in tal modo idee preconcepite sulla inferiorità, la mancanza di cultura e la barbarie di queste popolazioni - recuperino al più presto, grazie anche al nostro contributo antropologico, le pagine mancanti della loro storia. A ragione quindi, si deve postulare la trasformazione dell'antropologia di museo, da scienza che studia «oggetti» (o uomini come se fossero «oggetti») a disciplina che promuove il dialogo interetnico.

Conclusione

Il museo etnografico ha oggi, data la dinamica storica contemporanea, una doppia utenza: una, per così dire, interna, costituita a sua volta da una componente locale (in tutte le sue variegatissime forme: studenti di ogni ordine e grado, studiosi, visitatori occasionali, ecc.) e da un'altra, rappresentata dagli «sguardi vicini»: gli *Altri* tra *Noi*. La seconda utenza è, ovviamente, quella delle comunità indigene di cui possiede documenti storici.

Il ruolo didattico che il museo deve assolvere è quindi assai vasto, dipendendo esso dalle innumerevoli tipologie dei referenti. Rivolgendosi alla componente locale il museo è chiamato al difficile compito di combattere, tra rigurgiti di razzismo e pratiche di intolleranza di quest'epoca, il pregiudizio ed educare alla molteplicità, mediando l'insegnamento per fasce d'età e scolarizzazione e adottando, con l'intenzione di divulgare un'informazione che sia al tempo stesso cognitiva, emotiva ed estetica, di volta in volta tecniche di comunicazione differenti.

Rivolgendosi agli *Altri* tra *Noi* il museo dovrà, e qui la sfida, creare spazio alla loro espressività, ribaltando i ruoli tra osservatore e osservato, per varcare il confine delle descrizioni reciproche e delle rappresentazioni dei *Noi* possibili. Quello che si dovrà comunque evitare è che un qualsiasi Idriss, uscito fuori dalle pagine di un romanzo etnologico - quale è quello di Michel Tournier, *La goccia d'oro* ⁽³⁸⁾ - e alla ricerca della propria identità, vedesse, allontanandosi dalle nostre sale espositive, un riflesso sul vetro, una testa dalla capigliatura nera, sovrabbondante, una faccia sottile, vulnerabile, irrequieta: se stesso, presente soltanto in forma evanescente in un Sahara impagliato come quello che egli visita con stupore e l'impressione di essere strappato a se stesso, nel Museo dell'Africa bianca di Tabetalba in Algeria, tra oggetti di una pulizia irrealista, congelati nella loro essenza eterna, intangi-

bili, mummificati e che egli ha pur visto ogni giorno durante la sua infanzia e la sua adolescenza.

Rivolgendosi all'utenza esterna, quella delle comunità indigene, e qui la provocazione, il museo etnografico è chiamato, assieme a tutti coloro che vorranno collaborare ad un progetto che per il nostro Paese è tutto in fieri, alla riformulazione, in chiave etica e giuridica, di una politica basata sul principio della sovranità culturale e su una pratica interetnica che non sia più espressione di colonialismo e prevaricazione.

Note

* Quella che qui viene pubblicata è una versione riveduta e ampliata dell'intervento presentato presso la Sala Convegni del Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini» di Roma il 7 luglio 1993, in occasione della seconda giornata (*La rappresentazione e la comunicazione nell'antropologia museale*) del I ciclo di seminari di *Antropologia Museale*, organizzato dalla sezione di Antropologia Museale dell'A.I.S.E.A. (Associazione Italiana di Scienze Etno-antropologiche). Il testo originale dell'intervento è stato pubblicato nella rivista *Lares* (si veda: C. NOBILI, «Dall'analogia al dialogo in museo: plurivocalità, sovranità culturale e processo di repatriation», *Lares*, Firenze, anno LX, n. 1, gennaio-marzo 1993, pp. 89-98).

- (1) J. CLIFFORD, «On Ethnographic Authority», in *Representations*, 2, 1983, pp. 118-146.
- (2) M. MEAD, «La tessitrice del collegamento di confine», in J.B. CASAGRANDE (a cura), *La ricerca antropologica. Venti studi sulle società primitive*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1966, pp. 235-276.
- (3) D. TEDLOCK, «A tradição analógica e o surgimento de uma antropologia dialógica», in *Anuário Antropológico*, Rio de Janeiro, 85, 1986, p. 186; M. CANEVACCI, «Per un'antropologia sincretica, dialogica e polifonica», in *I giorni cantati*, Roma, a. IV, 21/22, 1992, p. 12.
- (4) A. SCHUTZ, *The Phenomenology of the Social World*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1967, pp. 31-32.
- (5) M. CANEVACCI, op. cit., p. 12; M. CANEVACCI, «Polifonie antropologiche. Un leader xavante tra i Guaraní», in V. LATTANZI (a cura di), *America latina. Temi e problemi di antropologia*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1992, p. 413.
- (6) J. GABUS, *L'objet témoin: les références d'une civilisation par l'objet*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, 1975, p. 27.
- (7) Cfr. G.W. STOCKING, *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture* (History of Anthropology, 3), Madison, The University of Wisconsin Press.
- (8) G. BONFIL BATALLA, «El pensamiento político de los Indios en America Latina», in *Anuário Antropológico*, Rio de Janeiro, 79, 1981, p. 38.
- (9) C. GEERTZ, *Opere e vite. L'antropologo come autore*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 141.
- (10) Ideazione, Progetto e Organizzazione Scientifica: Carlo Nobili e Donatella Saviola; Progetto Allestitivo: Daniela Fabiani; Progetto Grafico: Gianfranco Calandra.
- (11) Ossia, destinata a un pubblico adulto e intellettualizzato, desideroso di ricevere un'informazione al tempo stesso di conoscenza, emotiva ed estetica. Si veda al riguardo: B.G. RIBEIRO, «Museu, veículo comunicador e pedagógico», in *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, 66 (157), p. 82.
- (12) Prima di questa Mostra, il tema della storia sociale e culturale degli Indiani d'America era già stato affrontato dal Museo romano in modo articolato, sistematico e pertinente, e dal punto di vista della civilizzazione, dapprima con il ciclo di incontri tenu-

- tosì presso i locali della Biblioteca, chiamato *Sotto il sole giaguaro: idee per un dibattito sulla civilizzazione* (si veda C. NOBILI, «Dal museo degli oggetti al museo degli altri tra noi», in *Lares*, Firenze, a. LIX, n. 1, 1993, p. 76) e quindi con la pubblicazione del volume *America Latina*, curato da Vito Lattanzi, direttore della Biblioteca del Museo.
- (13) Si trattava di *The Catherine Wheel* di David Byrne (Sire Records Company, 1981).
- (14) R. GUIDIERI, *Voci da Babele*, Napoli, Guida, 1990, pp. 162-163.
- (15) F. AFFERGAN, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia, 1991, pp. 5 e sgg.
- (16) P. CLEMENTE, «La museologia antropologica sull'Italia: qualche problema», in *Didattica Museale. Atti del Convegno La didattica museale* (Foggia, 28-31 marzo 1990), Bari, Edipuglia, 1992, p. 360.
- (17) J. FABIAN, *Time and Other. How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press, 1983.
- (18) C. NOBILI e D. SAVIOLA, *Volti dell'America Indigena. Oggetti, immagini e volti dell'identità indiana* (depliant dell'Esposizione, VIII Settimana dei Beni Culturali, Roma, Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini»), Roma, Soprintendenza Speciale al Museo Nazionale Preistorico Etnografico «Luigi Pigorini», 1992. Sulla Mostra si veda anche: C. NOBILI, «Il riscatto delle etnie: i volti e le identità dell'America indigena», in corso di pubblicazione sulla rivista *Lares*, 1994.
- (19) P. MENGET, «Réflexions sur le droit et l'existence des communautés indigènes au Brésil», in *Indianité, Ethnocide, Indigenisme en Amérique Latine*, Paris, Editions du C.N.R.S., 1982, p. 123; B. ALBERT, «Yanomami-Kaingang: la question des terres indiennes au Brésil», in *Indianité, Ethnocide, Indigenisme en Amérique Latine*, op. cit., p. 148; F. MORIN, «Indianité et Etat», in *Indianité, Ethnocide, Indigenisme en Amérique Latine*, op. cit., p. 258.
- (20) M. SQUILLACCIOTTI, «Introduzione» a M. SQUILLACCIOTTI (a cura di), 1492-1992. *L'altra storia: la conquista dell'America. Saggi sulle culture ed i movimenti indigeni latinoamericani*, Supplemento a *Latinoamerica*, Roma, a. XI, n. 39, p. 15.
- (21) Si veda, G.R. RUBEN, «Teoria da identidade: uma crítica», in *Anuário Antropológico*, Rio de Janeiro, 86, 1988, pp. 84 e sgg.
- (22) G. BAMONTE e G. DELLA MARINA (a cura di), *La festa degli Indios. Il quinto centenario visto dagli indigeni dell'America Latina*, Chieti, 1992, Vecchio Faggio, p. 24: «... nel più ampio discorso sulle attuali modalità di interazione tra indigeni e mondo bianco, si può dire che questa iniziativa [la *Campaña Continental*], come già il raduno di Altamira, rientra a far parte di quella nuova strategia secondo la quale, per attirare l'attenzione nazionale e internazionale sulle proprie rivendicazioni, i popoli indigeni si adeguano, in certo qual senso, alle «mode» occidentali. Ecologi quando il mondo si interessa di ecologia, conquistati quando il mondo parla di Conquista...». Sull'argomento si vedano pure: G. BAMONTE, «America Indigena oggi: riconquista di una identità», in *Latinoamerica*, Roma, a. X, 35, 1989, pp. 93-108; G. BAMONTE, «I movimenti indigeni e l'occidente», in V. LATTANZI (a cura di), *America latina. Temi e problemi di antropologia*, op. cit., pp. 429-464; G. DELLA MARINA, «L'ecologismo come strumento di lotta. Il caso di Altamira», in *Latinoamerica*, Roma, a. XIII, nn. 46-47, 1992, pp. 101-107.
- (23) S. NAHMAD SITTÓN, «Guillermo Bonfil: un visionario de la sociedad multiétnica mexicana», in *America Indígena*, México, vol. 51, n. 2-3, 1991, pp. 401-409.
- (24) G. BONFIL BATALLA, «Las nuevas organizaciones indígenas (Hipotesis para la formulación de un modelo analítico)», in *Journal de la Société des Americanistes*, Paris, 65, 1978, p. 219.
- (25) Cfr. J. CLIFFORD, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge Ma., Harvard University Press.
- (26) M. MEAD, op. cit., p. 238.
- (27) Cfr. C. NOBILI, «Cose d'Altri. Dal collezionismo etnografico alle urgenze antropologiche», in *Bulletin du Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 63, pp. 195-206; C. NO-

BILI, «Possessori di cose d'altri. Concezioni museografiche a confronto. Storia di un collezionismo sempre ai limiti della razza», in *il manifesto*, 1 settembre 1992; C. NOBILI, «Prima America. Le Camere delle Meraviglie italiane e le prime testimonianze dell'America attraverso gli oggetti delle collezioni del Museo Luigi Pigorini. Un percorso storico», in C. NOBILI (a cura di), *Prima America. Gli oggetti americani nelle «Camere delle Meraviglie»*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza Speciale al Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, 1993, pp. 3-6.

- (28) Cfr. A. FINKIELKRAUT, *La sconfitta del pensiero*, Roma, Lucarini, 1989.
- (29) M.A.M. M'BOW, «Pour le retour, à ceux qui l'ont créé, d'un patrimoine culturel irremplaçable», in *Museum*, (Unesco, Paris), vol. 31, n. 1, 1979, p. 58.
- (30) R. HILL, «Indians and Museums: a Plea for Cooperation», in *History News*, 34, 7, 1979.
- (31) R. D. HAMÚ, *The Survival of Native American Values. Indian Claims to Museums* (testo inedito elaborato nell'ambito del *Museum Studies Program*), citato in R. CARDOSO de OLIVEIRA, «Prácticas interétnicas y moralidad. Por un indigenismo (auto) crítico», in *América Indígena*, Mexico, 50, 4, 1990, pp. 9-25. Sulla vicenda della Kyrie richiesta dai Krahó al Museu Paulista, si veda anche: B.G. RIBEIRO, «Museu e memória. Reflexões sobre o colecionamento», in *Ciências em Museus*, Belém, a. I, 2, 1991, pp. 109-121.
- (32) Sulla polemica tra musei etnografici e comunità indigene si veda: C. MARINO, G. SOMARÈ e L. VIGORELLI, «Le collezioni etnografiche: dall'espropriazione alla «repatriation»», in A. RIGOLI (a cura di), *Uomini e culture. Antropologia delle Americhe*, s.c., Edizioni Colombo, 1992, pp. 163-166.
- (33) Cfr. T. TURNER, «The Social Skin», in J. CHERFAS e R. LEWIN (eds.), *Not Work alone. An anthropological survey of activities superfluous to survival*, London, Temple Smith, 1980, pp. 112-142.
- (34) B.G. RIBEIRO, «Il mito, il rito e l'oggetto rituale tra i Desâna (Bacino dell'Uaupés)», in *Indios del Brasile. Culture che scompaiono* (Catalogo Mostra, Roma, Curia del Senato al Foro Romano, settembre 1983-gennaio 1984), Roma, De Luca, 1983, p. 88.
- (35) B.G. RIBEIRO, «Museu e memória. Reflexões sobre o colecionamento», op. cit., pp. 117-118.
- (36) R. CARDOSO de OLIVEIRA, op. cit., p. 18.
- (37) S.M.S. CARVALHO e M. MENENDÉZ, «I musei etnografici. Divulgazione della tradizione e dinamica culturale delle società indigene», in V. LATTANZI (a cura di), *América latina. Temi e problemi di antropologia*, op. cit., p. 126.
- (38) M. TOURNIER, *La goccia d'oro*, Milano, Garzanti, 1993.
- Referenze fotografiche: 1- 3. Foto Sergio Rossini; 4 - 5. Riproduzione di Sergio Rossini; 6. Foto Maurizio Bettelli, ripr. di Sergio Rossini; 7. Foto Lorenzo De Masi; 8. Foto Natale Guidi; 9. Foto Lorenzo De Masi.

Musei: esercizi a decostruire già operanti e per volenterosi

di Vincenzo
PADIGLIONE



*Il ne saurait s'agir exclusivement de recueillir des objets,
mais aussi et surtout de comprendre des hommes*
Claude Lévi-Strauss

Music-hall, not poetry, is a criticism of life
James Joyce

Il sonno delle Regioni produce mostre
(detto attribuito a Carlo Moschetta)

*...questi musei di attrezzi agricoli rudimentali, che
dimostrano le fatiche dei nostri nonni, non hanno alcun
senso se non a ricordarci la nostra ascendenza di buzzurri*
Goffredo Parise

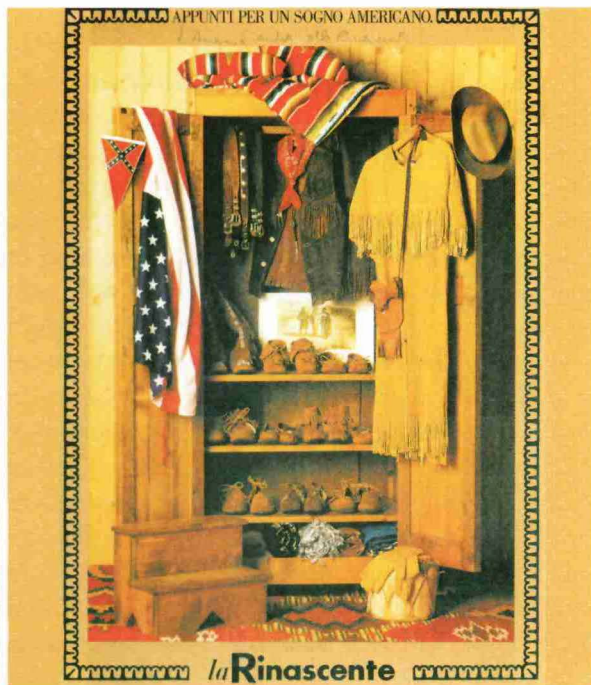
Contagiose valorizzazioni

Quando lavoro con concentrazione ad un saggio sembra proprio che tutto intorno e dentro di me parli di quel argomento, si animi di consensi, dinieghi, postille alle ipotesi ancora acerbe. Così passando dal giornalaio, mentre ero ossessionato dalla presente relazione, ho trovato una sorpresa: la copertina del settimanale popolare di programmi televisivi *Sorrisi e Canzoni* dedicata ad un museo. La meraviglia era accresciuta dal titolo: «Un museo per Mike» (cd. fig. 1). Laddove la foto non lasciava dubbi che il personaggio in questione era proprio il noto presentatore. Sì, proprio lui il gustoso oggetto di un erudita analisi che negli anni '60 ci regalò Umberto Eco. Lui, l'inventore di una ricca varietà di gaffe, il disinvolto ignorante che ha introdotto in Italia e gestito per oltre 30 anni l'elogio televisivo dei riflessi scattanti al nozionismo futile. Pensare che un Museo fosse dedicato a Mike Bongiorno (e non a Pippo Baudo, da vari colleghi sociologi considerato un vero intellettuale postmoderno) costituiva una prova inconfutabile alla tesi che mi ero prescelto: mostrare quanto la macchina museale marciasse a tutta birra e fosse diventata ambigua nei significati, oscura nelle funzioni, imprevedibile nella direzione della sua marcia espansiva.

In realtà, leggendo l'articolo all'interno, l'evento descritto dal settimanale di Berlusconi (1) appariva in qualche modo diverso: ci si riferiva ad un museo in Olanda dedicato ai gatti (*Kat Kabinet*) dove Mike Bongiorno si era recato per donare un suo ennesimo trofeo, il premio internazionale (*sic*) Telegatto. Dunque, tiravo un sospiro di sollievo pensando che almeno per il momento non avremmo visitato un museo in onore delle opere e del pensiero del presentatore italo americano (almeno non prima di un pari omaggio alla Parietti, molto stimata da colleghi semiologi). Mi restava la chicca di aver saputo dell'esistenza di un museo assai particolare dedicato ai tanto amati felini domestici (ne ho ben due in casa). Ma rimaneva il fastidio di essere stato ingannato dal titolo di copertina: «Un Museo per Mike». Eccessivo, ambiguo, questo titolo ben poco rappresentava l'accadimento. Lasciava ipotizzare un riconoscimento definitivo, una celebrazione universale per il nostro Mike, mentre di fatto questi, più modestamente, si era recato a donare ad un assai oscuro museo una statuetta con la sgraziata effigie di un gatto dorato che la l'azienda di Berlusconi, gran patron del premio, aveva per l'ennesima volta attribuito ad un suo zelante dirigente. Adescato dal bluff, indignato da una furbizia giornalistica ben strillata, mi venivo facendo una ragione di come si potesse usare in modo spregiudicato il simbolo 'museo' per attivare contagiose valorizzazioni. Bastava evocare il nome che un premio (il Telegatto) diventasse di colpo importantissimo ed autentico. *Sorrisi e Canzoni*, e la Berlusconi spa, accreditate per la loro serietà, ottenevano buona pubblicità.

1. Che c'entra Mike Bongiorno con i musei?

2. Un esempio di museografia generalizzata: «l'America è andata alla Rinascente»; era questo il titolo di un'esposizione commerciale all'interno del grande magazzino.



tà, e Mike, il presentatore, assurgeva a personaggio di notorietà internazionale, degno di passare alla storia. Ma, forse, stavo commettendo un grave errore. Ancorato ad un'idea antica e monolitica di Museo, interpretavo questo processo di «contagiose valorizzazioni» solo a senso unico: invece di vederlo dinamico e circolare, in grado, cioè, di rimettere ogni volta in discussione il punto di arrivo e di partenza. A ben vedere, e mi sembra questo un tratto paradossale che ci dovrebbe interessare molto da vicino a noi antropologi museali (2), siamo poi sicuri che non sia il Telegatto, Berlusconi e Mike a valorizzare l'anonimo, modesto, museo olandese, a renderlo visibile e forse legittimo, a fargli un'ottima promozione verso un tipo di pubblico che probabilmente non andrebbe in molti altri musei? In sostanza, ad accrescere il prestigio sociale e la popolarità di queste tipo di istituzioni?

Se l'interrogativo risulta in qualche modo plausibile allora dovremmo dire che questa confusione tra gatti e presentatori in trasferta, musei e imprese commercial-comunicative, suggerisce di far partire la nostra riflessione da una prima osservazione: *il museo contemporaneo mostra una crescente debolezza in termini di autoreferenzialità*. Diviene vieppiù ardua l'identificazione dei suoi caratteri formali e di contenuto; si fa complesso il riconoscimento della sua specificità sia in quanto genere espressivo (modalità del comunicare) sia in quanto *frame* sociale (istituzione). Come è stato evidenziato per altri casi (si veda APOLITO, 1983, a riguardo della festa) la sua conoscibilità si rende vieppiù dipendente dalle interpretazioni che gli attori ne danno.

Ora, va sottolineato, questa debolezza in termini di autonomia culturale sembrerebbe da mettere di necessità in rapporto «alla centralità del museo, che certamente non ha paragoni in passato» (LUGLI 1992: 13), al vistoso successo sociale ottenuto in questi ultimi anni (cfr. MERIMAN 1989); come un fatale logorio subito dal suo simbolo nelle incessanti pratiche discorsive e nelle strategie economiche e politiche; come un'eccessiva dilatazione esistenziale dell'esperienza che tale concetto presuppone.

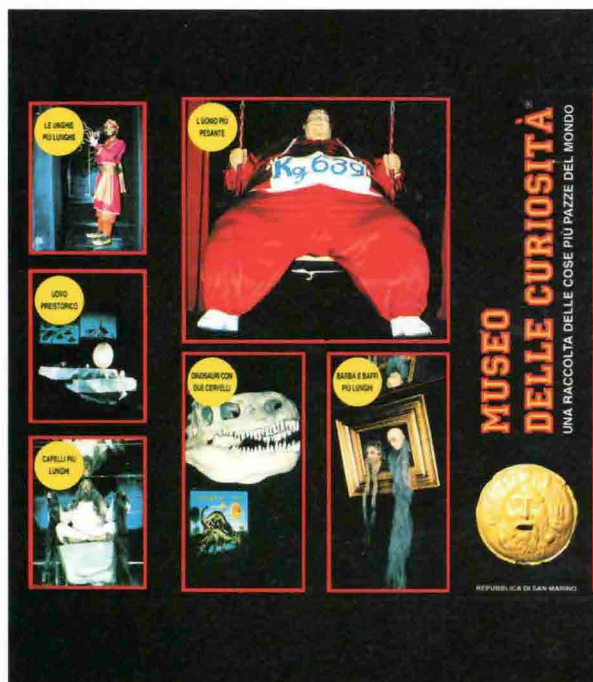
Cerco di spiegare quest'ultima frase con una breve digressione. Sono assalito da una sensazione di ingovernabilità della nozione 'museo' se poco poco metto tra parentesi le realizzazioni istituzionali e prendo in considerazione tutta una vasta gamma di *pratiche paramuseali* che disseminano il loro prodotto negli ambienti che attraversiamo quotidianamente. Ovunque, nelle case private come nelle banche, si notano alle pareti quadri esposti secondo un calibrato dosaggio di vuoti e di pieni; oggetti, maschere, strumenti di diversa fattura e provenienza, collocati con cura anche nelle abitazioni più modeste. Trattorie che ricostruiscono scenografie di vita contadina; aziende che esibiscono all'entrata vecchi macchinari; negozi di abiti che mettono in scena il bazar mediorientale o il *country store* della fine secolo; grandi ma-

gazzini che allestiscono mostre sull'America o sull'Africa per meglio vendere oggetti di improbabile artigianato (cf. fig. 2).

Se gli antropologi considerassero queste realizzazioni paramuseali oggetto di indagine ⁽³⁾ noterebbero ricorrenze tematiche e stilistiche, nonostante la diversità degli ambienti; potrebbe allora emergere il profilo di un modello culturale assai diffuso di autocelebrazione e valorizzazione sociale. Come se raccogliere, conservare, esporre, comunicare attraverso oggetti (il museo come genere espressivo) fossero diventati per un gran numero di persone atti necessari del offrire e del ricevere, gesti abituali di civiltà, elementi essenziali di decoro e di rappresentazione del sé ⁽⁴⁾. Alla base di questa pratica simbolica, che potremmo definire di 'museografia generalizzata', sembrerebbero esservi orizzonti culturali in qualche modo contigui e forse congruenti a quelli della museografia ufficiale e professionalizzata, per cui certo l'esame dell'una non potrebbe non portare in direzione di una riflessione sull'altra. Ciò dovrebbe essere ancor più vero per quanto attiene al nostro specifico ambito demo-etno-antropologico: i passaggi tra questi due tipi di museografia sono assai frequenti; gli scambi del tutto evidenti e, soprattutto, i *frames* (le istruzioni su come distinguere la museografia professionale da quella generalizzata) risultano spesso ambigui. Ne è un esempio al meglio la casa-museo di Guatelli (cfr. GUATELLI & CANDELARI, 1988): suggestiva messa in scena del lavoro di un collezionista secondo dettami di una serialità fantastica, certamente non riconducibile ai criteri di documentazione e di analisi delle nostre discipline.

3. Un efficace museo *client-oriented*, esemplare della differenziazione nella tipologia.

4. Esplicita convergenza tra istituzioni museali e organizzative produttive, nella rivista *Millionaire* (9) 1993.



OPPORTUNITÀ

Un business plan completo per avviare un'impresa di servizi ai musei: leggi, previsioni, prodotti, costi e ricavi, per un'attività nuova.

di Nicoletta Spolini

UN MUSEO per VENDERE

Finalmente gli imprenditori hanno la possibilità di lavorare nel "paradiso" d'Italia: il patrimonio artistico, in parte colare quello contadino nei musei. Ne conseguono tutti le virtù attuali: i problemi sono molti. Si pensi allo scandalo dei musei chiusi in occasione delle festività alla cattiva distribuzione del personale e all'endemica mancanza di fondi che blocca gli investimenti necessari per il mantenimento e la cura delle opere d'arte.

Una legge, promulgata a gennaio di quest'anno dal ministro per i Beni Culturali Alberto Ronchey, tenta di risolvere problemi contraddittori finora quasi insolubili. Con una logica innovativa, il ministro ha introdotto il concetto della mobilità dell'organico, dell'impiego dell'orario di apertura e della possibilità di servizio di mano d'opera volontaria in alternativa al personale fisso. Ma l'innovazione più interessante, soprattutto per i lettori di *Millionaire*, riguarda la concessione a privati, cooperative o enti pubblici economici della gestione dei servizi museali offerti al pubblico a pagamento. Lo Stato non potrà anzi, da solo, assicurare una gestione accettabile e tanto meno manageriale dei musei. All'estero l'offerta di servizi museali ha un ruolo rilevante nella capacità di attrazione dei visitatori e permette l'auto-finanziamento di queste strutture.

Due esempi. Il Metropolitan Museum di New York ha un attività di franchising e new handling che rende ogni anno 50

Ma ritorno alle realizzazioni istituzionali. Se almeno per un attimo ho ritenuto possibile un museo solo per Mike, che poi la realtà ha smentito sostituendo il presentatore con il felino domestico, in qualche modo si deve essere generata, forse non solo nella mia mente, *una nozione aperta e polisemica di museo; un'immagine sempre alta e di prestigio, fatalmente esposta però al discredito*. Ne trovo un esempio a San Marino dove esiste un'istituzione privata, giovane e di successo: il *Museo delle Curiosità* (cf. fig. 3), che usufruendo di un design moderno mette in scena le stranezze del Guinness dei Primati (le uova più grandi del mondo, i baffi lunghi due metri, l'uomo più grasso mai esistito, ...). Gli oggetti esibiti sono in larga parte riproduzioni ed, in generale, non risulta significativo il fatto che siano autentici o meno. La collezione in possesso è assai limitata; l'opera di tutela e di conservazione inesistente. Ma la macchina comunicativa, dotata di un linguaggio semplice ed efficace, procede potente tanto da prevedere un'estensione dell'orario di apertura nei mesi estivi sino alle ore 24, con inizio alle 9.

Se questo è un museo, e in qualche modo lo è, dobbiamo prendere atto che tale nozione è ormai facilmente decostruibile dalla pratica e dall'esperienza, tanto da rendere possibile ciò che si pensava impossibile: ovvero avvicinare e, forse omologare, istituzioni museali e organizzazioni produttive. Le prime, in quanto intenzionate a darsi strumenti efficaci ed economici di gestione e di marketing (cf. fig. 4); a trattare i beni e il patrimonio in loro possesso come prodotti mutevoli e manipolabili nei significati, così da catturare un'*audience* sempre più ampia anche ricorrendo all'apporto di curatori *free lance*. Le seconde, in quanto interessate a conquistare immagine e prestigio, ad imprime-re aura, forza simbolica, alle merci (ormai già in larga parte immateriali, e cioè inerenti le informazioni) così che, assumendo un tendenziale valore in sé, come i beni museali, incrementino il loro *appeal* verso il consumatore (cfr. PADIGLIONE, 1989). Di questa tendenza, ne sono espliciti esempi il rapido trasformarsi di imprese commerciali di successo in Fondazioni culturali o l'allestimento da 'workshop', da centro culturale giovanile, dei negozi di 'tendenza' (es. Babilonia, i Cantieri del Nord a Roma).

Non diversamente da quello che avviene a livello delle aziende, molti musei hanno intrapreso la strada di strutturarsi senza più molti vincoli (da qui in parte la debolezza del genere e del *frame*, di cui si diceva) in funzione sia di una domanda sociale assai variegata (che ha per soggetti un pubblico molteplice nei suoi bisogni culturali) sia di una committenza costituita da poteri diffusi, direi per la quasi totalità decentrati e in larga parte alla ricerca di visibilità e celebrazioni. Il risultato di questo riorientarsi in funzione del cliente lo abbiamo sotto

gli occhi specialmente in nazioni come gli Usa e la Francia: un incremento notevolissimo di musei di piccole e medie dimensioni che interpretano a loro modo finalità e modalità di funzionamento dell'istituzione: di fatto una *pluralizzazioni delle tipologie, dei linguaggi e delle esperienze museali possibili* che inquieta molti, mentre lascia altri liberi di esercitare audaci sperimentazioni.

Se il museo può essere considerato «uno strumento di riproduzione simbolica della società, generatore di immagini culturali che riflettono la dialettica tra le egemonie» (cfr. INIESTA 1994:18), la crescita in eterogeneità dei musei va allora interpretata come l'uscita alla scoperta di un'impressionante miriade di poteri e contropoteri, che, però, non si limitano a «riflettere» le vicissitudini culturali dei rapporti sociali ed economici: agiscono direttamente sulla società proponendo, attraverso un mezzo comunicativo di prestigio, una loro versione della storia, una *corporate culture*.

Da questo punto di vista non è rilevante distinguere che si tratti di specialisti di un qualche settore della scienza o dell'arte, di dirigenti industriali che rendono museo la storia della loro azienda o le fonti energetiche che essa utilizza; di ex mezzadri che raccolgono vecchi arnesi per raccontare in una cascina-museo come era dura la vita e cattivo il padrone. Siccome i musei sono pur sempre «esercizi di classificazione» (JORDANOVA 1989:23), mettono in scena ed esportano concezioni del mondo spesso totalizzanti. Che vi riescano o meno, è chiaramente un altro conto (questi micro sistemi culturali rivelano all'esame tassonomie multiple e orientamenti contraddittori cfr. JORDANOVA 1989, si veda più avanti). Ciò che appare evidente è che l'attuale pluralizzazione dei musei compone un grande affresco dove prospettive e sensibilità diverse si rappresentano contendendosi pubblico e dignità culturale: scienza *vs* arte, arte antica *vs* arte contemporanea, arte colta *vs* arti minori, comunità *vs* nazione, nostalgia *vs* fantascienza, ecc. Una plethora di mugugni strillati via museale si leva, ad esempio, dalla provincia, per denunciare la crisi in atto, per contrastare il cosmopolitismo che viene dai mass media, per rivendicare un'identità etnica, per santificare nella memoria una azienda che produceva lavoro, per ragionare sul cambiamento, per costruire grazie ad una materia prima o ad un concetto forte il senso unitario di un piccolo territorio.

Nella sua diretta invettiva contro questa proliferazione di mondi, denominata il «museo infinito e indefinito», Edouard Pommier sulle colonne della rivista *Le Débat* (1991) si avventura nel tentativo di mettere ordine nel caos della situazione francese individuando almeno i criteri seguiti nella crescita. E scopre che vi sono musei dedicati ad un oggetto, banale o insolito; raro o comune; minuto o ingombrante; tradizionale o nuovo; artigianale o industriale...; musei riguardanti attività di produzione o di commercio; dedicati al territorio, ad un'etnia, ad

un'associazione, ad un gruppo sociale o religioso; musei consacrati alla rappresentazione di concetti o alla memoria di avvenimenti o di personalità.

«La fertilità di immaginazione sembra operare priva di limiti.. e il museo, spazio senza più frontiere, perde - secondo Pommier - il suo significato e la sua legittimazione» (1991:148).

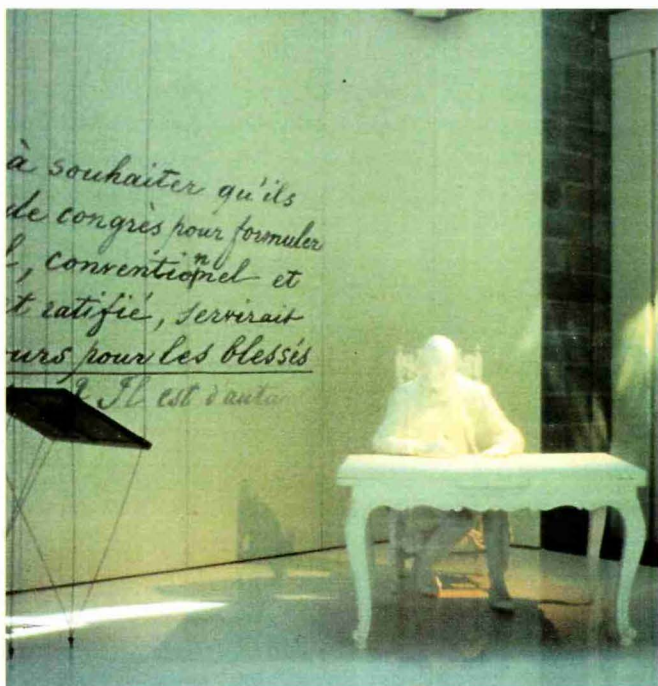
Comprendo e rispetto il dolore di un conservatore del calibro di Pommier, ma forse dobbiamo imparare a convivere (sembra che ci guadagni la conoscenza e la democrazia) con concetti ed istituzioni che suggeriscono una pluralità di significati e che traggono, più che dalla loro intrinseca natura, dalla negoziazione sociale la principale fonte, peraltro mutevole, della loro legittimazione (5). Così, neppure l'assai laica (epurata di ogni concezione elitistica) e volutamente operativa, definizione proposta dall'*International Council of Museums* sembra incapace di conquistare la pretesa universalità.

«Le musée est ...une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouvert au public et qui fait des recherches concernant le témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'étude, d'éducation et de délectation» (ICON 1990:3)

PADIGLIONE

5. Scenografia di atmosfera nel Museo storico della Croce Rossa a Ginevra.

6. Manifesto di propaganda: il trafugamento di Boccasile, 1944. Chissà se veramente è scomparso il pregiudizio che vede nei nord americani i maggiori responsabili della distruzione del Museo-Tempio?



Mi sembra puro idealismo (o rigidità cognitiva) dare per scontata, nella grande proliferazione ed eterogeneità dei musei contemporanei, l'assenza di scopi di lucro. Come se la società post-industriale non avesse alterato in modo radicale il ruolo della cultura nella produzione e viceversa. Come se il mercato dell'arte, il collezionismo, le *sponsorship*, le incentivazioni turistiche, le *royalties*, etc. fossero fenomeni da collocare ai margini del museo e non da ritenere parte oramai vitale del suo sistema di alimentazione e di attrazione.

Oggetti e/o altro

Così come ritenere ineluttabile, da parte dell'ICOM, la presenza di «testimonianze materiali», da conservare ed esibire nei musei, rischia di occultare situazioni e tendenze che si sono espresse in modo assai significativo. Da alcuni decenni, infatti, si moltiplicano tra i museografi le sperimentazioni volte a superare quell'enfasi sull'oggettuale che spesso è stata associata al feticismo. È questo sicuramente il caso del *Musée d'ethnographie* (Neuchâtel, Svizzera - cf. fig. 5) che porta avanti con persistente ed efficace provocazione una «*museologie de la rupture*» protesa a trasformare l'oggetto da sublime *vedette* ad elemento di un decoro, reso intelligibile all'interno di una rete di relazioni. Oramai su questa posizione, di privilegiare il Discorso rispetto all'Oggetto, si colloca tutta la museologia contemporanea (6).

Ma le iniziative in corso vanno anche oltre, mostrandoci un linguaggio museale non più necessariamente identificabile nella visualizzazione di oggetti a fini conoscitivi. Vergo, ad esempio, menziona tra i nuovi tipi di museo: «*museums of the moving image, museums without walls, museums - even - without objects*» (1989:41). Tra quest'ultimi, chiaramente, collocherei i «musei virtuali», nel duplice senso sia di aree espositive dei musei occupate con sempre maggiore invadenza e rilevanza dalla virtualità (supporti ludici, didattici e scientifici), sia di *ipermedia* che assumono a modello di navigazione la visita al museo (7).

Queste innovazioni sembrano orientate, da una parte, a rendere la pratica museale meno subalterna al collezionismo e, dall'altra parte, a dar risposta ad un problema assai radicale che riguarda i limiti intrinseci alla stessa cultura materiale. Jenkinson insiste sulla necessità di cercare al di là degli oggetti forme diverse di documentazione (es. fonti orali) per la rappresentazione museale. Molte situazioni storiche (es. l'Aids, come la Peste), come anche le principali esperienze intime (nascita, sessualità, emozioni ...), non potrebbero trovare soddisfacente espressione attraverso artefatti, ricorrendo cioè soltanto alla cultura materiale (8).

«I am not suggesting here that object are non use in museums but that their use should be put into perspective. In the field of social history objects represent only part of the story, and we therefore have to consider other, more effective, ways of representing both the past and the present» (JENKINSON 1991:145).

Si è aperta in sostanza la strada ad esposizioni, come ad esempio alcune di quelle organizzate dal *Musée Dauphinois*, che si fondano su ricerche etnografiche orientate alla raccolta e valorizzazione di fonti espressive (si veda la mostra sul linguaggio dei Rhonalpins: *Inventer le monde*). Esposizioni, quelle promosse da questo benemerito museo di Grenoble, che prevedono per l' allestimento una scenografia ricca di effetti lirici e surreali, in sostituzione di vetrine e pannelli: «*une museologie d'atmospheres*», che mette in campo un apparato multisensoriale e multimediale, basato su analogie, simulacri e simboli, Una museografia che «non privilegia più unicamente lo sguardo: cerca piuttosto di creare un rapporto di affinità con il visitatore, perché la comprensione avvenga anche attraverso il tatto, gli odori e la parola». Si tratta, in sostanza, di un netto superamento della pedagogia dimostrativa fondata sul culto degli oggetti, nella convinzione che il museo «non debba tesauroizzare più unicamente artefatti, ma raccogliere informazioni» e che tutti i supporti materiali di un'esposizione, dallo spazio ai colori, dalla musica alle luci, dalle scritte ai materiali iconografici, vanno organizzati al fine di produrre senso, generare atmosfere ed emozioni (cfr. anche CLEMENTE 1989).

Una prospettiva similare viene parallelamente promossa anche da molti musei angloamericani, di fatto più interessati a stimolare una forma di *re-experiencing* che a limitarsi a mostrare oggetti ed offrire informazioni a riguardo. Jordanova ritiene che vi possa essere un rischio nell'offerta di esperienze mimetiche: attribuire autenticità al Passato, reinventato dal museo multisensoriale.

«We understand the past, not by spuriously re-experiencing it, but by turning over many different kinds of evidence relating to it and by generating from this an understanding which inevitably has a strong intellectual, that is, abstract component. To pretend we 'know' the past by looking at reconstructions devalues historical scholarship and allow audience to cultivate a quite unrealistic belief in their own knowledgeability» (1989: 25-6).

Preoccupazioni più che legittime che ricordano - ahimè, senza riferirvisi - quelle espresse da Cirese già nel 1967 (1977:35-56) quando lamentava la possibile confusione logica tra vita e museo nelle esposizioni all'aperto che, come lo *Skansen* in Svezia o il *Pueblo Espanol*, si avvalevano di ricostruzioni realistiche. Lo spazio museale, in quanto cornice metacomunicativa, dovrebbe emanciparsi dall'illusione di riprodurre in modo immediato, integrale, autentico, le forme di vita oggetto di esposizione:

«Per aderire alla vita, il museo deve trasporla nel proprio linguaggio e nelle proprie dimensioni, creando un'altra vita che ha le proprie leggi forse omologhe a quelle della vita reale, ma comunque diverse da esse» (CIRESE 1977:43).

Alcune realizzazioni contemporanee sembrano sfidare proprio queste distinzioni nette tra vita e museo, tra azione e rappresentazione, tra conoscenza intellettuale e partecipazione emozionale, tra distanza critica e coinvolgimento pratico o evocativo ⁽⁹⁾. Non per questo dobbiamo immaginare una perdita di riflessività. Rischieremmo, infatti, di sottovalutare la continua ricaduta della sperimentazione artistica nelle istituzioni culturali e nella vita quotidiana; ovvero l'evoluta capacità dei visitatori di comprendere l'ambiguità dei messaggi, di esporsi con piacere ad essi con un atteggiamento mentale - suggerito nei casi migliori dalla stessa macchina museale - di coinvolgimento ironico anche nelle esperienze mimetiche.

I musei *client-oriented* hanno a che fare con un pubblico che non è più soltanto quello dell'élite sociali e culturali, desiderose di affermare la propria 'distinzione' (cfr. BOURDIEU et DARBEL 1969, ma anche MERRIMAN 1989). È un pubblico assai più variegato, che comprende in modo consistente, ad esempio, strati generazionali, come i bambini e gli anziani, nuovi ad assumere le vesti di visitatori (cfr. GIULIANI, BONNES, AMONI, 1985). Così, in sempre più numerosi casi, questi musei abbandonano la convocazione di modalità intellettuali di fruizione, sorte in regime di esclusivismo, per attivare inediti codici pragmatici. La visita al museo come offerta di un contatto spirituale con oggetti dotati di *autenticità* (lo sguardo sereno ed erudito che si appropria dell'oggetto, che esprime un godimento ben educato da un lungo e costoso *training* di sublimazione del possesso) ⁽¹⁰⁾ si trasforma in molti casi in una proposta di esperienze *autentiche* su piani diversi (estetico, emozionale, conoscitivo, sociale...) non necessariamente attivate da stimoli oggettuali.

Spesso il giudizio su quest'ultima modalità di fruizione risente del riferimento ad un modello fortemente presupposto, con il risultato di banalizzare le novità. E non ci sembra proprio il caso. Viene, infatti, da pensare non soltanto ai sicuramente benemeriti, sul piano pedagogico, *Hands on Museums* (dove sei consigliato di toccare tutto ciò che è in mostra), ma anche ad un'esperienza sicuramente più raffinata, come il Museo Internazionale della Croce Rossa di Ginevra, dove il forte impatto emotivo creato da sculture e scenografie diviene un assai suggestivo stimolo ad approfondire mentalità e problemi sociali specifici. Ricordo, in particolare, una cella: una struggente camera di cemento di pochi (4) metri quadrati, senza finestre e accuratamente vuota. A fianco della porta, un cartellino invita ad entrare con la consape-

volezza che in uno spazio simile un delegato della Croce Rossa avevano trovato 17 detenuti politici, alcuni dei quali rinchiusi da oltre 90 giorni.

Tempio - Forum

Chiaramente il senso di quello che sta avvenendo ai musei è oggetto di valutazioni diverse. Come per similari dinamiche culturali che hanno coinvolto altre categorie egemoniche, altre istituzioni culturali (es. la scuola, lo sport,...) nate in condizioni di esclusivismo, anche a riguardo del museo si è parlato di «perdita di aura», «volgarizzazione», «desacralizzazione» (cfr. DAGOGNET 1984:94; POMMIER 1991:146); elaborazioni queste in memoria di un'idealizzata concezione del museo, quale ultima dimora delle opere d'arte, setting di un particolare trascendimento: nel silenzio e nell'intimità, ogni uomo sensibile avrebbe potuto rinnovare la creazione dell'opera nel momento in cui riusciva a sperimentarla esteticamente, a ricavarne a livello di coscienza «un'esperienza individualizzata», «un singolare riconoscimento» (BRANDI 1977:4-5).

Sarebbe ormai difficile riprodurre queste sensazioni di fronte al Telegatto oppure agitando le manopole usurate di uno dei tanti giochi intelligenti previsti dalla installazioni di un Children Museum (di questi musei negli Stati Uniti se ne contano oltre 250 (CLEAVER 1988)). Il tempio è stato profanato. «*Devant le familier, le banal et le vécu*, - scrive Francois Dagognet - *cesse bien l'adoration*» (1984: 94) ⁽¹¹⁾ (cf. fig. 6).

Il riferimento al Tempio non è casuale. Rinvia ad un luogo dove è possibile accostarsi, attraverso un rituale ben formalizzato, alle testimonianze autentiche e rivelatrici di un universo di valori assoluti e sacri. In tal modo, richiama una delle principali opposizioni concettuali grazie alle quali sono pensati i caratteri peculiari del museo contemporaneo ⁽¹²⁾. La propose nel 1971 Duncan Cameron in un saggio divenuto subito ben noto («*The Museum: a Temple or the Forum*») che così esordiva: «I nostri musei hanno bisogno urgente di una psicoterapia». La cura, a base di riflessione e cambiamento, era imposta dalla crescente confusione di atteggiamenti grandiosi e pratiche banalizzanti e da una crisi di identità che premeva verso un superamento della funzione esclusivamente sacrale, percepita come rigida ed inefficace per dar conto dell'esistente. Senza sopprimere il Museo-Tempio e le sue procedure selettive e valorizzanti, Cameron suggeriva di affiancarvi il Museo-Forum: luogo di dibattito e di sperimentazione, centro di attività, istituzione d'avanguardia con una specifica attenzione alla realtà sociale.

«Le forum est l'endroit où se gagnent les batailles; le temple est celui où se trouvent les vainqueurs. Le premier est un lieu d'action, le deuxième est le lieu des produits de l'action. ... Sans forum, le musée-temple devient un obstacle au changement. Le temple est détruit et les moyens de sa destruction sont vénérés dans le temple de demain - mais le passé est perdu. Avec un forum, le musée sert de temple, acceptant et incorporant les manifestations du changement. C'est grâce au chaos et aux conflits du forum que seront constituées les collections qui nous diront demain qui nous sommes et d'où nous sommes venus. Après tout, n'est-ce pas la finalité du musée?» (1971:200-2).

La situazione contemporanea dei musei sembra potersi leggere come il frutto, spesso inconsapevole, di questa lucida strategia. Il ricorso alla funzione sociologico-documentativa del Forum è stato intrapreso per ampliare le fonti, rendere pertinenti oggi e, dunque, conservare, collezionare - del diffuso processo creativo - le innumerevoli testimonianze. Certo queste ultime, opportunamente selezionate, potranno arricchire (di oggetti e riflessività) i patrimoni museali del futuro. Per ora 'ingombrano' gli spazi espositivi e soprattutto alterano il senso di ciò che è legittimo trovarvi in essi. Il progetto di Cameron si è in buona parte realizzato innescando il paradosso di un museo che visualizza stesso, il suo ruolo nel processo di costruzione del prodotto artistico, nel mentre rappresenta quest'ultimo: uno scenario ideale per elaborare, mettendola in scena, la sopraggiunta crisi nelle fonti di legittimazione e di autorità.

Protagonisti emergenti

Ad oltre vent'anni dalla proposta di Duncan Cameron, Lavine e Karp notano che

«ben pochi curatori potrebbero oggi ritenere il museo qualcosa di diverso che non un Forum. Sebbene non sempre ciò traspaia nelle realizzazioni e soprattutto manchi una sufficiente riflessione su chi prende parte al forum» (1991:3-4).

In effetti è proprio su questa delicata questione (chi ha diritto di parola e di giudizio? Chi ha il potere di discutere le scelte?) che sembrano essersi dati conflitti ed innovazioni significativi. Proviamo ad individuare i soggetti sociali che stanno facendo sentire autorevolmente la loro voce dentro le mura dei musei alterando le finalità classiche di queste istituzioni.

I primi sono senz'altro gli *artisti contemporanei* ⁽¹³⁾, che dall'iniziale rifiuto, ormai ricordo delle avanguardie storiche, sono passati in molte casi ad una vera e propria *co-gestione degli allestimenti* che li riguardano: non solo con dichiarazioni di poetica dentro i cataloghi, con

preferenze spesso poco negoziabili nella scelta delle sale. Soprattutto attraverso la diffusione di un nuovo genere espressivo: opere nella forma di *installazioni*, che di fatto superano quell'idea di cornice (di legno, nel caso della pittura, o di vuoto, nel caso della scultura) grazie alla quale si esercitava il potere simbolico, definitorio e manipolatorio, del critico-conservatore. Molti artisti contemporanei non tendono più a presentare una produzione scomponibile in frammenti da far gestire ad altri, ma ambiscono ad una occupazione estetica totalizzante. Considerano lo spazio e la stessa esperienza museale una specie di materia prima sulla quale imprimere il proprio segno. La nascita di nuove figure di artista-critico d'arte (lo stesso nostro Dorfles), di artista-curatore, di artista-manager culturale della propria Fondazione, sono il segno di nuove competenze e di un inedito protagonismo, chiaramente tutt'altro che esente da problemi.

Un processo culturale e politico, equivalente a quello verificatosi nei musei d'arte, si è andato producendo nei musei di antropologia e di storia contemporanea. Clifford sottolinea che le risorgenti *comunità indigene* con le loro richieste ed iniziative non si accontentano dei «*consueti programmi di educazione comunitaria e di divulgazione offerti dai musei...* mettono in questione lo status stesso dei musei come teatri storico culturali della memoria. La memoria di chi? a quali fini?» (1993:285). Così interpretazioni inedite risuonano nel Tempio, che ora trasformato in un Forum consente di conoscere la voce di strati sociali e gruppi etnici che solo qualche decennio fa potevano essere oggetto, ma non certo soggetto di pratiche museali.

«The traditional approaches used until the 1960s by historians and anthropologists in their interpretations of past societies tended to assume that most material culture is merely the result, or even the detritus, of communities who were thinking their thoughts and doing their living elsewhere, and that artefacts were only meaningful if they were explained from outside, because they have nothing to say for themselves; and this in spite of the fact that we know from experience that artefacts can sometimes express our innermost feelings and beliefs» (PEARCE:1991:47).

Se oggi noi antropologi, come dal loro canto gli storici, non riteniamo più irrilevante il punto di vista dei nativi (soggetti del contesto in esame) e accordiamo centrale importanza alle fonti orali, ciò non sembra soltanto dovuto all'emergere di approcci di analisi simbolica più sofisticata. Il fatto è che sui temi relativi alle identità e differenze culturali si è andato aprendo un conflitto sociale. La domanda di un maggior protagonismo nella scelta delle forme e dei contenuti della rappresentazione culturale è diventata da alcuni anni un obiettivo politico primario per quei popoli che si sono affrancati dal dominio occidentale.

Oggi, tra di loro, non sono poche le voci che reclamano la restituzione degli oggetti che durante il colonialismo avevamo loro estorto e, secondo nostre logiche, valorizzato. Li rivendicano per *gestire in proprio le rappresentazioni museali*. Contestano l'autorità di esperti esterni su decisioni quali l'immagine, il valore, i significati delle loro pratiche (cfr. AMES 1986:57, 1987). Giungono a porre inediti problemi morali e giuridici a riguardo della proprietà di beni culturali (cfr. MESSENGER 1989).

Facile immaginare, allora, che il futuro immediato ci riservi, non più solo in ambito demologico (cfr. CLEMENTE 1989), nuove soggettività, quali l'antropologo nativo, e pratiche di cogestione e di compartecipazione tra etnografi, istituzioni museali e popolazione locale da realizzare a tutti i livelli: dalla ricerca alla elaborazione del progetto espositivo ⁽¹⁴⁾. Esempi già compiuti, e ormai da tempo all'attenzione mondiale, sono i *Museos comunitarios* messicani che attivano i giovani e la popolazione del villaggio nella discussione di temi sociali e nella rappresentazione della cultura locale (INIESTA 1994: 74). Ma anche istituzioni di prestigio internazionale si stanno avviando in questa direzione.

Ho visitato qualche anno fa a New York l'esposizione sul Potlach (*Chiefly Feasts. The Enduring Kwakiutl Potlach*) organizzata dall'*American Museum of Natural History* ⁽¹⁵⁾. Un omaggio ad una cerimonia grandiosa, per lungo tempo duramente repressa, ed un riconoscimento all'attivismo delle comunità indiane della costa nord occidentale, particolarmente intraprendenti nella riappropriazione e risignificazione delle pratiche museali. Alla mostra avevano collaborato capi ed artisti locali ⁽¹⁶⁾ con funzioni ideative e progettuali negoziando gli oggetti da mostrare e i significati da accordare, ottenendo onori dall'inaugurazione e *royalties* dalle vendite del catalogo (per il loro museo-centro culturale) (JONAITIS 1991:11-14). L'esposizione, certamente rilevante su un piano conoscitivo specifico, in quanto gettava luce su una cerimonia che è stata motivo di fraintendimenti profondi, lo era ancor più ad un livello politico. Poiché mostrava un museo di primo piano a livello internazionale onorare la regola di dar voce diretta ai portatori della cultura che si intende rappresentare ⁽¹⁷⁾.

Se la scena museale, trasformata in un forum, si riempie di nuove voci e di inattesi protagonisti non è da credere che i registi di sempre intendano rimanere anonimi dietro le quinte, occultati nell'abbraccio con l'istituzione. La generale tendenza, che ha reso il museo uno spazio dove si esibiscono punti di vista diversi e si negoziano oramai quasi esplicitamente oggetti e significati, ha offerto *l'occasione ai conservatori di uscire allo scoperto: di conquistare autonomia riflessiva ed espositiva*.

Aldona Jonaitis, nel descrivere il progetto di *Chiefly Feasts*, di cui è stata la principale organizzatrice, espone posizioni teoriche personali, non necessariamente coincidenti con quelle dell'istituzione, e si sof-

ferma con una certa insistenza sulle proprie emozioni e sul cambiamento soggettivo esperito («*What changed my life was the discovery of the real people behind the book and artworks, the real Kwakiutl, who live in ...*» 1991:21). In tal modo, nel mostrare se stessa, storica d'arte, che acquisisce una nuova competenza (di tipo etnografico, non a caso) utile per gestire il museo-forum (amalgama di diversità culturali), viene a realizzare una scrittura soggettiva inedita all'interno dei musei (non solo antropologici), dove di norma l'obiettività e l'autorevolezza delle rappresentazioni poggia sull'impersonalità del gesto e del testo (cfr. BELO and PHILLIPS 1992). All'interno di un museo, dove sempre più si rappresentano interessi contrastanti e interpretazioni divergenti, non può non crescere la responsabilità e la visibilità del conservatore. Finora aveva parlato in modo istituzionale e si era occupato in prevalenza di problemi tecnici, del buono stato e dell'eventuale espansione delle collezioni. Oggi, nella nuova ambita veste di 'curatore' (interno o esterno), è chiamato a motivare opzioni scientifiche, etiche e politiche aprendo un fronte di analisi sui significati impliciti delle sue azioni, sui limiti di ciò che l'istituzione gli consente. La *New Museology* (18) (frutto ormai maturo di un protagonismo da alcuni decenni divenuto così rampante tanto da non poter fare a meno di forti immissioni di auto-scienza) si propone di operare come «*a radical re-examination of the role of museums within society*» (VERGO 1989:3). In tal modo implica un processo di individuazione: una maggiore presenza riflessiva e autorale del curatore, nuovo eroe chiamato ad organizzare la polifonia del forum.

Musei indisciplinati

Se dopo la *hit parade* degli emergenti ci soffermassimo a segnalare i soggetti sociali che la storia recente del museo ha penalizzato, un particolare riconoscimento dovremmo riservarlo agli accademici. Certo non si creda di poterli (poterci) vedere lasciati sull'uscio dei portoni neoclassici dei musei. Ciò sarebbe altamente improbabile. Della loro (nostra) firma, almeno nei cataloghi, probabilmente ci sarà ancora bisogno. Quello che è *venuto meno* - e va segnalato - è lo sguardo egemone dell'accademico sul museo. Si sono vanificate le illusioni che questa istituzione, con il complesso dei suoi linguaggi, potesse essere facilmente controllata dai saperi specialistici formalmente riconosciuti (e da chi li rappresentava). Si è, comunque, ridimensionata la convinzione che questi saperi potessero mettere in buon ordine il mondo: in primo luogo, il museo; che doveva strutturarsi in sintonia con le ripartizioni che la conoscenza si era da data.

Oggi molte realizzazioni museali sembrano prendersi gioco delle competenze e delle distinzioni disciplinari. Possiamo far finta di non vedere e seguitare ad affannarci a chiamarli musei etnografici, etnologici, demologici, antropologici, storici, scientifici, d'arte. In realtà sono figli illegittimi dell'accademia: cresciuti per la strada, come meticci che mescolano a loro piacimento categorie e metodi senza alcun rispetto per le nostre sacre scritture (19). Si prenda come esempio i nostri musei della Civiltà Contadina. Voluti da associazioni e poteri locali, già nel titolo, ma ancor più nella competenza disciplinare privilegiata (storia moderna? demologia? etnografia? preistoria? ecologia?...), sono sempre stati un terreno di scontri, per lo più persi dall'accademia. Non deve quindi meravigliare che almeno due, tra le più grandi realizzazioni museali in campo demo-antropologico (il Museo degli Usi e dei Costumi delle Gente Trentina e il Museo degli Usi e dei Costumi della Gente di Romagna), siano dovute all'estro progettuale di un poliedrico artista, nonché paletnologo e antropologo *amateur*: Giuseppe Šebesta (1991; per una recente rivalutazione, cfr. BRONZINI 1992).

Non si tratta certo di problemi solo italiani. Nella grande proliferazione di progetti museali è difficile intravedere un qualche disegno unitario che appartenga di diritto al campo del sapere istituzionale. È, ad esempio, encomiabile l'impegno che i francesi mostrano nel trovare sempre nuove tipologie per la museografia. Significativo, a riguardo, appare l'abbandono, ormai dagli anni '60, di riferimenti a specifici domini accademici (come l'etnografia o la storia) a favore di denominazioni più generali e onnicomprensive: *écomusée*, *musée du quotidien*, *musée de synthèse*, *musée de société*. Ad esaminare le concrete realizzazioni si scopre di tutto, compreso il tentativo di mettere in collegamento le scienze sociali con l'arte e la biologia (cfr. BARROSO *et* VAILANT 1993:37).

Come dire che in campo museale le autonomie tra i domini del sapere accademico appaiono insensate e ciò purtroppo gli operatori del settore vengono a scoprirlo troppo tardi, comunque, sempre prima dei loro colleghi universitari.

Questo particolare esito dovrebbe far riflettere se si pensa che il museo moderno fu pensato come gloria, apoteosi, teatralizzazione dei saperi e della loro illusione di comporre totalità stabili (leggi, valori assoluti). Dalla Rivoluzione francese nasce un Museo Disciplinare (HOOPER-GREENHILL 1991; INIESTA 1994: 55-6), proteso ad esercitare un controllo sociale della conoscenza; destinato, più tardi con il positivismo, a riprodursi assumendo a modello l'ordine delle differenze tra i saperi, le loro ossessioni per la classificazione.

Oggi quest'ordine delle differenze risulta alquanto compromesso già all'interno dell'accademia (che mostra una crescente consapevolezza dei limiti di una razionalità irrelata rispetto alla storia e all'espressi-

vità); ed anche altrove appare del tutto precario, tanto da rendere le stesse quattro categorie (arte, storia, scienze, antropologia) ⁽²⁰⁾ della museografia statunitense (la più duttile e pragmatica, tra le tante scuole nazionali) largamente astratte ed arbitrarie, se impiegate con il fine di individuare definite tipologie museali. Come risulta dal grafico tratto da un manuale in uso (BURCAW 1975:36) la gran parte delle concrete e minute realizzazioni cadono sempre tra ambiti disciplinari diversi. Sembrano, infatti, esaurite le potenzialità di unificazione dei singoli discorsi disciplinari. Ovvero questi quattro poli gravitazionali vivono un'esistenza neppure più ideale, ma solo generica: costituiscono scelte valoriali, pratiche discorsive, modalità di conoscenza e di rappresentazione, che è sempre più frequente vedere del tutto interconnesse. 'Vedere', in primo luogo, nel senso di riconoscere la ineludibile presenza di polisemie di fondo, negate dal museo disciplinare.

«A museum can never be read as a single text. Even if we consider the most basic question of who or what museums are for, there is never a unitary answer. Contemporary science museums hardly conceal the fact that they promote the value of science and an ideology of progress in which the natural sciences play the heroic role in mastering nature. Yet, at the same time, they do far more than this. For example, they proclaim the beauty of natural objects and of scientific and medical instruments, models and representations. Equally, they serve to associate play with scientific discovery...» (JORDANOVA 1989:32-33).

Ma anche 'vedere' nel senso di considerare queste interconnessioni tra dimensione scientifica ed estetica del tutto necessarie e ormai deliberatamente scelte. Che, poi spesso nei discorsi degli operatori, si spacci per interdisciplinarietà questa confluenza di campi simbolici a lungo ritenuti eterogenei, mi sembra un trucco per evitare che si attivi un pensiero riflessivo e storico. Ovvero che si prenda atto del fatale declino ad esempio dei progetti di pedagogia museale razionalista (è il caso di Cirese 1977) messi in crisi da un rimescolamento delle carte che prefigura nuovi sodalizi ⁽²¹⁾. Di fatto si stanno affermando deliberatamente anche in ambito museale generi assai confusi: un meticcio tra scienza (storia, antropologia) ed arte, tra didattica e spettacolo che costituisce la formula ormai vincente di una grande parte di esposizioni; formula polisemica di cui va crescendo con la pratica anche la consapevolezza.

Si veda il bellissimo *Exploratorium* di San Francisco (cfr. HEIN 1990), prototipo di tutti i *Children Museums* ed, in generale, dei musei interattivi: enorme parco didattico della scienza e della tecnologia, con sezioni aperte all'antropologia dei sensi e del linguaggio, con percorsi evocativi sull'orientamento e il viaggio, con schede storiche, atelier sulla creatività e una miriade di installazioni che riguardano la percezione estetica e l'immaginazione. Ma non si esauriscono qui le valenze dell'*Exploratorium*: suggestiva area di intrattenimento (nel suo cuore

ho assistito all'esibizione di un gruppo di musica pop, nel mentre si svolgeva una festa), monumento storico, opera d'arte contemporanea, che - anche per quell'atmosfera di laboriosità informale, di messa in scena delle quinte - cattura il visitatore regalandogli la sensazione di star dentro' ad un evento.

La trasposizione di linguaggi e la compenetrazione di contenuti eterogenei risultano visibili anche nei musei d'arte. La gran parte di essi hanno abbandonato quel deliberato disordine che era proprio dei studioli settecenteschi, con opere assai eterogenee, affiancate in spazi ristretti: «un tumulto di creature congelate - scriveva Paul Valéry - dove ciascuna esigea, senza otternerla, l'inesistenza di tutte le altre». Queste «sale dell'incoerenza» che ancora sono visibili in alcuni antichi musei italiani, stanno scomparendo lasciando il posto ad esposizioni dove anche l'arte si avvale di un discorso storico (le opere raggruppate per scuole), semiotico e socioantropologico, incorporando scienza e tecnologia nei mille accorgimenti dell'allestimento. Sulla base di queste competenze, la didattica museale, ormai ricorrente presenza, pratica un vero e proprio smontaggio dell'opera suggerendo a quanti asseriscono che l'arte va goduta per se stessa che le informazioni storiche, sociologiche o semiotiche non corrompono la visione (R. ECO 1986). Del resto sarebbe assai difficile accostarsi con senso e godimento all'arte contemporanea ad esempio privandosi di informazioni relative proprio alla continua ridefinizione che nel '900 ha subito il *frame* artistico (22).

Ed è proprio questa esplicita interiorizzazione di storia, antropologia, semiotica nell'arte (23) che consente di accettare (in quanto ormai potenzialmente intrinseco al contesto) il ricorso alla virtualità nei musei d'arte. Certo da taluni critici l'inserimento di strumenti informatici e multimediali può essere ritenuto talora un'invasione: «una ridondanza compositiva e progettuale». È il caso di Maurizio Di Puolo che, recensendo criticamente - ne *Il giornale dell'arte* - le recenti mostre su Pompei e sui Normanni a Roma, scrive:

«...ad opere d'arte di sicura forza nessun computer può aumentare l'impatto e tanto più la presenza informatica è massiccia tanto più le opere diventano il simulacro di quello che appare sul piccolo schermo del Grande Cugino» (1994:29).

Chiaramente se il problema lo si pone dramatizzando l'opposizione Originale vs Simulacro, Opera d'arte vs Televisione, l'esito probabile sarà un lamento sul progressivo degenerare della Cultura. Diversa prospettiva si apre se immaginiamo la presenza di strumenti informatici e multimediali nei musei, non solo come una materia suscettibile di elaborazioni artistiche (pennello o computer per un artista contemporaneo sono oggi risorse interscambiabili), ma soprattutto come un assalto del subtesto al testo, un incremento di discorsi e punti di vista che non si ac-

contentano di essere relegati al catalogo ma pretendono di essere sempre più al centro dello sguardo, incorporati nell'oggetto.

Senza la consapevolezza di questa radicale mutazione avvenuta nel *frame* artistico, non riusciremmo a comprendere la presenza culturale, non di margine ma d'avanguardia, di musei dedicati all'identità etnica che, come il Jewish Museum di New York, espongono in chiave storica ed antropologica oggetti e documenti di una tradizione assai particolare (in questo caso, ebraica), ma presentano anche arte contemporanea. Certo vi sono alcuni artisti (e critici) che immaginano ghettizzante un simile spazio. Ma molti altri non lo ritengono affatto: non considerano limitativo far uso di materiali e stili tradizionali, né disdicevole per la libertà creatività riconoscere una matrice etnica alla propria produzione (24).

Da queste premesse non possono che emergere inedite mescolanze di criteri scientifici ed estetici nella scelta di cosa esporre nei musei (25). E ciò fa ritenere che anche la stessa opposizione tra *'aesthetic' exhibitions* e *'contextual' exhibitions*, per usare l'espressione di Vergo (1989:48-49, come quella tra *«musées de beaux-arts qui acquièrent, conservent et mettent en valeur des œuvres et d'autre part musées de société qui acquièrent, conservent et mettent en valeur des documents»* (DUCLOS 1992:174), risulti oggi in molti casi inefficace.

Dove collocare, infatti, la scelta di Jean Pierre Laurent (1988) che, curatore al *Musée Dauphinois* di Grenoble, prende come riferimento privilegiato per le sue esposizioni etnografiche il teatro e il mondo dello spettacolo, e si considera un «autore che mette in forma, come il regista mette in scena, un museo spettacolo, un museo di dimensioni sensoriali, che si rivolge all'intelligenza come all'immaginazione». Come considerare Roland Arpin, direttore del *Musée de la civilisation* a Québec? Egli asserisce che «all'interno delle esposizioni, il rapporto del pubblico con l'oggetto è un rapporto di conoscenza in senso lato ...nel senso ampio dell'uomo, della società e tutto ciò che lo cononda da vicino e da lontano. La messa in scena degli oggetti fa appello a la pluralità delle esperienze umane, sia che siano sensoriali, affettive, intellettuali o oniriche» (1992: 52).

Si tratta di musei che mescolano volutamente piani analitici e ricerca estetica: che fanno della contestualizzazione una pratica fortemente ibridata da opzioni artistiche, da linguaggi evocativi, da valenze espressive assunte come prioritarie non meno di quelle documentative.

In conclusione la pluralizzazione delle pratiche, dei saperi e dell'esperienze museali ci invita a non semplificare le strategie conoscitive ed espositive che oggi si vanno sperimentando. Ridurre quest'ultima a due tipi ideali (Contestuale vs Estetico, Documento vs Opera) sarebbe come immaginare universali e non particolari le nozioni di scienza e di arte, ereditate dalla filosofia dell'800 e ormai notevolmente

trasformate dagli stessi operatori. Sarebbe negare agli artisti la complessità dei processi conoscitivi a loro necessari e, più o meno esplicitamente, richiesti a noi lettori delle loro opere. Sarebbe nascondere la crescente consapevolezza che gli scienziati vanno maturando in merito alla dipendenza delle loro pratiche di analisi e di rappresentazione da accorgimenti estetici, stratagemmi retorici, campi simbolici di evocazione. Sarebbe evitare di riconoscere ai musei - o meglio, a chi vi lavora - la stagione esaltante di sperimentazione che stanno vivendo.

Note

- (¹) Come spesso accade ad una relazione letta ad un Seminario e pubblicata qualche anno dopo, la bibliografia risulta aggiornata mentre potrebbero essere sopraggiunti mutamenti nei dati riportati al presente (es. la proprietà Fininvest del settimanale «Sorrisi & Canzoni» è ancora di Berlusconi?).
- (²) Nell'usare l'etichetta di 'antropologia museale' intendo esprimere la mia piena adesione alla sezione dell'Aisea (Associazione italiana per le scienze etnologiche e antropologiche) che abbiamo costituito al fine di mettere in più stretto collegamento quanti, da antropologi, lavorano all'interno delle istituzioni museali e/o sono interessati a fare ricerche in questo specifico settore. Come si legge dal suo statuto (*Etnoantropologia* n. 1, 1993), tale sezione si è data la denominazione di 'antropologia museale' ritenendola la più consona a promuovere e far connettere tra di loro studi sia di antropologia nel museo sia di antropologia del museo (cfr. LATTANZI 1993). Evidentemente, in quest'ultimo caso, si aprono potenziali riflessioni antropologiche sul museo, come categoria culturale, e possibili ricerche etnografiche sui musei, come organizzazioni particolari, di cui il presente testo vorrebbe esserne un modesto esempio. Si vede nota 5.
- (³) Importanti indicazioni per un'analisi critica del nesso tra museografia professionale e generalizzata (per cui la stessa «etnografia» può essere considerata una forma di collezionismo culturale) si trovano in CLIFFORD 1993: 266 e segg., Segnalo, pur non condividendo l'impianto interpretativo, l'analisi che del «para-museo» ha svolto lo storico dell'agricoltura e museologo, FORNI (1992).
- (⁴) Solo in parte questo modello può essere sussunto all'interno di quel processo di «estetizzazione della vita quotidiana» di recente analizzato da Featherstone (1994:100-108), come una caratteristica della *consumer culture*.
- (⁵) Sull'ipotesi di considerare i musei come «sistemi culturali», ovvero «sistemi culturali», ovvero «realità negoziate», sta emergendo una letteratura etnografica che ritengo assai stimolante. Mi limito a segnalare, oltre alle innovatrici pagine di CLIFFORD 1985, 1991, 1993, l'articolo di CANNIZZO 1991, ed alcuni saggi apparsi sulla più che promettente rivista dell'AAA *Museum Anthropology*; Handler 1992, 1993, R: and S. PRICE 1994, KELLY 1994. Inoltre, l'uscita in Francia di uno studio dal titolo *Ethnographie de l'exposition* (cfr. BARBIER-BOUVET 1989). In Italia mi sembra di poter cogliere tracce di questa scrittura etnografica dei musei in CLEMENTE 1989.

- (6) In Italia, per l'ambito demologico si veda gli scritti di CIRESE 1977, BUTTITA e MICELI 1973, CLEMENTE 1989, TOZZI FONTANA 1984, RIGOLI 1984, BRONZINI 1985, LOMBARDI SARTIANI 1989, FAETA 1989, CAVALCANTI 1990.
- (7) «Tra un museo ed un ipermedia esiste una perfetta congruenza. Possiamo dire che un museo è un'ottima metafora per un ipermedia o anche l'opposto. Quando si visita un museo ci si sposta qua e là gettando sguardi d'insieme nelle varie stanze finché l'attenzione non è catturata da qualche oggetto particolare; a questo punto ci si può anche soffermare su di un dettaglio che incuriosisce; una varietà di stimoli (visivi, talvolta anche uditivi) ci circonda ad ogni istante; ci si lascia un po' guidare dalle sollecitazioni esterne ed interne che emergono, alternativamente ci si avvicina, ci si allontana dagli oggetti; l'elemento emozionante sta nella sorpresa, nella possibilità di imbattersi in qualcosa di suggestivo o esteticamente attraente. Quando si «naviga» (browsing) in un ipermedia avviene qualcosa di simile: ad ogni istante si deve scegliere se soffermarsi, mettere a fuoco, od allontanarsi, passare in un'altra «stanza». La tecnologia dell'ipermedia permette di espandere il museo nel museo virtuale, cioè consente un'esperienza conoscitiva per certi aspetti simile, per altri anche superiore, a quella esperibile direttamente in un museo» (CALVANI 1994:115).
- (8) In merito alla valorizzazione della componente immateriale della cultura, va ricordato il contributo innovativo apportato nel 1966 dalla Commissione ministeriale Franceschini (di cui faceva parte, come antropologo, Tullio Tentori). Nella Relazione conclusiva il patrimonio demologico è considerato un bene culturale definibile come «un insieme di documenti materiali e immateriali che si riferiscono alla storia della cultura popolare italiana». (Cfr. LATTANZI 1990)
- (9) Ne è un esempio la proposta di Clemente a favore di una museografia che possa essere «stimolo ad arricchire la comunicazione con linguaggi ed immagini che non suppongono di rivolgersi solo al pensiero, ma che cerchino di comunicare con il deposito vivo dei ricordi, fantasie, visualità degli interlocutori possibile» (1982:149). Ne emerge una concezione scenografica che prefigura il museo come «oggetto comunicativo integrale, da realizzarsi con alleanze di sapere antropologico e progetto estetico, modellata su moderni linguaggi e tecnologia di massa. Il suo cuore resta sempre la lettura analitica della realtà viva e passata, ma questa lettura non è che un aspetto della sua specificità, che è invece quella di tradurre la conoscenza in spazio organizzato per il vissuto di percezioni dell'utente» (1989:49).
- (10) Tale gusto è stato ben esplorato dallo studio, ormai un classico, di Bourdieu et Darbel 1969, e potrebbe essere ulteriormente illuminato dalla recente lettura del collezionismo come espressione dell'idea, tutt'altro che universale, che l'identità sia «un'accumulazione, un tipo di ricchezza di oggetti, conoscenza, memorie, esperienze» (1988:218).
- (11) Sarebbe interessante ripercorrere la *storia delle colpevolizzazioni* espresse in modo più o meno palese da illustri critici. Credo che, se nell'800 il lamento si rivolgeva contro la Rivoluzione Francese, rea di aver aperto alla pubblica utilità i palazzi dei tesori, nel nostro secolo il primato della destrutturazione della forma museo viene attribuito principalmente alle esperienze e teorizzazioni statunitensi, o forse più radicalmente alla «mentalità americana». Scriveva nel 1933 il critico francese Paul Alfassa che, a differenza dell'Europa, «in America l'idea di un Museo Educativo ha trionfato senza ostacoli: il terreno era vergine - tutto era ancora da fare - il denaro non mancava certamente e un pubblico senza tradizione né cultura non domandava che di essere istruito» (cit DAGOGNET 1984:119). Vorace candore culturale e spregiudicatezza commerciale (si veda il manifesto di propaganda fascista con il militare statunitense di colore che ruba la statua antica con evidenti scopi commerciali vedi foto 6) rischierebbero di far oltrepassare al popolo americano la misura e di esporlo in questioni di gusto al kitsch. Un'immagine questa che ritroviamo nella seconda metà degli anni 70 in un dotto ed ironico reportage («Viaggio nell'iperrealtà») sul museo Getty e su Disneyland. Lo firmò per *l'Espresso* Umberto Eco (divenne poi libro per i tipi della Bompiani: ECO 1977) che stava attenuando le tesi decostruzioniste della sua mirabile *Opera Aperta*. Un viaggio per buona parte simile l'ha compiuto più tardi Jean Bau-

drillard (1986); l'apocalittico sociologo rimase impressionato dalla grandiosa opera di museificazione che, vera e propria apoteosi del simulacro, nella società nordamericana nulla escluderebbe e tutto inonderebbe di repliche, apprezzate più degli originali. Ma nei confronti dei musei americani le accuse non sono mai in realtà cessate: iniziate rimproverando loro una sistematica opera di valorizzazione di produzioni artistiche contemporanee all'interno di luoghi che si ritenevano creati solo per onorare le antichità classiche, per conferire fama ed opere d'arte vetuste e ad artisti solo dopo la loro morte, sono proseguite con altre invettive. Ultima in linea di tempo la niente affatto celata malignità con la quale Lugli fa notare che l'arte contemporanea è «molto più legata al mercato, allo scambio, a valori economici in continua e incerta fluttuazione. Inoltre sono una tradizione americana il ruolo manageriale dei direttori di museo e, al contrario dell'Europa, la scarsa considerazione dei valori legati alla storia della collezione, con la possibilità di alienare determinate opere per comprarne altre» (1992:47). In sostanza dall'America si sarebbe diffusa una pratica, da alcuni ritenuta degenerativa, che fatalmente separa (o da per scontata?) dall'idea di museo quella di collezione e quindi anche i conseguenti doveri legati alla tutela e alla conservazione permanente. Ad onore di questa scelta va sottolineato la maggiore flessibilità comunicativa conquistata da un'istituzione, divenuta capace di aprirsi ai valori del mercato ma anche di dare rappresentazione alle idee contrastanti del dibattito contemporaneo. Non si dimentichi infatti la crescente difficoltà da parte dei musei d'arte di render conto ed esporre la produzione delle avanguardie degli anni '60, intenzionate a condurre la provocazione nei confronti dei musei «giocando» ossessivamente sulla differenza arte-non arte, singolarità-serialità, eccellenza-banalità, intenzionalità-casualità, autenticità-falso (es. *ready mades*), realizzando di proposito opere del tutto inadeguate per i contesti museali, in quanto attuate grazie al ricorso a mezzi espressivi del tutto insoliti (es. *body art*, *land art*, arte concettuale ...) o alla mescolanza tra i diversi linguaggi artistici (*mixed media*). Forse in vena di revisioni critiche si potrebbe ripercorrere con minor ansia di colpevolizzazione la storia recente dell'idea di museo, magari attenti alle vicissitudini non solo dell'arte ma anche della scienza, alla caduta di ideologie unificanti e di subalternità verso domini accademici, alle nuove strategie espressive del potere sociale e intellettuale; e, non ultimo, sarebbe opportuno riconoscere rilevante impegno e progettualità ad alcuni teorici della nuova museologia. Si fa infatti un grave torto a dimenticare la capacità propositiva con la quale una generazione postguerra di museologi di varia nazionalità ha risposto alle sfide radicali che provenivano dall'arte contemporanea e dalla società civile (Cfr. DESVALLÉES 1992)

(¹²) Se mi sembra inutile rincorrere, alla ricerca di una possibile definizione, le numerose minute differenze, tutt'altro che insignificanti, che rendono assai stimolante l'attuale panorama museale, ciò nondimeno mi sembra utile individuare alcune direttrici di fondo che costringono ed orientano i discorsi e le pratiche all'interno di più o meno prevedibili orizzonti. A mio avviso il nuovo campo semantico del museo sembra circoscrivibile attraverso alcune ricorrenti polarità concettuali (tempio-forum, passato-contemporaneità, universalità-particolarismi, contemplazione-interazione, oggetto-discorso) che consentono di prefigurare un ambito dove trovano visibilità concezioni diverse e dove si vanno producendo nuove sintesi. Nel presente testo mi limito a riflettere sulla prima polarità concettuale inserendo solo limitati accenni alle altre.

(¹³) Nel '72, con una lucida presa di posizione, un gruppo di esperti museologi, tra i quali segnalò George Henri Rivière, dichiara sulla rivista dell'Unesco *Museum*, *l'éclatement* della loro istituzione sotto i colpi delle nuove forme d'arte e la disponibilità ad aprire i musei alla collaborazione diretta con gli artisti. Tesi anticipata da un articolo su *Curator* di Cameron. Per un'ottima ricostruzione di queste vicissitudini, si veda Desvallées 1992.

(¹⁴) Va segnalata la pubblicazione sul n. 2 di *Museum Anthropology* del 1992 dei risultati di una *Task Force on Museums and First People* promossa in comune accordo dall'Assembly of First Nations e dalla Canadian Museums Association con il fine di elaborare «una piattaforma etica ed individuare strategie che consentano alle Aboriginal Nations di rappresentare la loro storia e la loro cultura di concerto con le istituzioni».

- (15) «Ad Alert Bay, nella Columbia Britannica, lo U'mista Cultural Center espone gli artefatti rimpatriati in una «grande casa» tradizionale Kwakiutl, nella sequenza prevista dalla cerimonia del *potlach*. Le nuove istituzioni funzionano sia come esposizioni pubbliche, sia come centri culturali connessi a perduranti tradizioni tribali. Sono stati anche allestiti due musei haida nelle isole Queen Charlotte e il movimento sta crescendo anche in altre località del Canada e degli Stati Uniti» (CLIFFORD 1993:285).
- (16) «A group of Kwakiutl, rather than one person, worked with the American Museum, and one of them, Gloria Cranmer Webster, curated a major part of the exhibition» (JONAITIS 1991:9).
- (17) Un principio, questo, oggi particolarmente cogente, che può trovare attuazioni anche del tutto bizzarre e sperimentali. Carlo Nobili e Donatella Saviola, antropologi del Museo Pigorini, hanno deciso di ricorrere ad un stratagemma culturalmente arguto dopo che due indiani «tradizionalisti», Philippe Deere (Creek Muskogee) e Ted Means (Lakota), in visita al Museo avevano ritenuto un gesto arbitrario e sacrilego mostrare pipe ed altri oggetti rituali indiani rinchiusi in vetrine (Cfr. PIERUCCI 1984:107). I due conservatori avrebbero potuto togliere la pipa dall'esposizione innescando in modo radicale il problema della proprietà culturale di questi reperti. Hanno preferito dar visibilità all'oggetto e al conflitto, lasciando la pipa nella teca, smontata però nelle sue tre parti. A fianco una didascalia precisa che la pipa viene mostrata attraverso le sue tre parti separate poichè se fosse esposta interamente montata potrebbe arrecare offesa al popolo Lakota che la considera oggetto sacro (Cfr. NOBILI 1994).
- (18) Sulla denominazione di 'Nuova Museologia', va segnalata la piccata reazione del francese André Desvallées che, nell'introduzione ad *Une anthologie de la nouvelle muséologie*, dà dello 'scrocone' o, se preferisce, dell'incolto' al britannico Peter Vergo (1989) colpevole di aver pubblicato un testo dal titolo *New Museology* dove «découvre ... nombre de vérités déjà exposées, il y a plus de vingt ans, dans les textes que nous republions ici même!» (DESVALLES 1992:25).
- (19) Clemente (1993a) sottolinea alcuni limiti che il modello accademico di ricerca antropologica incontrerebbe in ambito museale. Da qui la necessità di presupporre un modello di rilevazione e di documentazione alternativo e specifico che definisce, penso ironicamente, come «ricerca impura».
- (20) *Anthropology* chiaramente designa negli Usa un campo disciplinare più vasto di quello riferibile alla sua traduzione italiana. Da Boas in poi comprende *four fields*: antropologia fisica, antropologia culturale, archeologia e linguistica. Su questa ampia e precostituita matrice di raccordi tra natura, cultura e storia, l'antropologia statunitense ha costruito il suo successo in campo museale; successo che oggi inizia a incontrare fattori interni ed esterni di crisi.
- (21) Clemente auspica un museo dove possano «venir meno alcuni compartimenti della divisione dei saperi e delle pratiche sancite dall'Ottocento: i linguaggi delle arti della comunicazione e quelli estetici più in generale debbono tornare a misurarsi con quelli della conoscenza sociale e quelli delle tecniche della conservazione e della catalogazione. Solo nei grandi musei d'arte dell'Occidente finora sono stati sperimentati questi sodalizi» (1989:48; cfr. anche 1994).
- (22) Credo che sia giusto considerare la crescente presenza di Arte Primitiva nei musei occidentali come uno stimolo ulteriore alla ridefinizione del frame artistico. Per cui, come ci propone Sally Price, diviene possibile e necessario superare l'opposizione espositiva tra oggetto d'arte e manufatto etnografico realizzando una terza possibile: «il contesto esplicativo antropologico non è più una tediosa trattazione di usi esotici che ostacola l'«autentica esperienza estetica», ma piuttosto un mezzo per ampliare l'esperienza estetica oltre i ristretti confini culturali della nostra visione» (PRICE 1992:140). Viene in mente a riguardo l'etnocentrismo critico di Ernesto de Martino, giustamente rivalutato di recente in sede internazionale ed accostato ai contributi dell'antropologia postmoderna (SAUNDERS 1993).
- (23) Questo processo di incorporazione è tanto cogente oggi da indurci a considerare come banale e degradato il piacere estetico non arricchito da valenze conoscitive, un piacere proveniente, cioè, da stimoli che non manifestano in qualche modo l'avvenuta introiezione (o consapevolezza) dello sguardo del critico da parte dell'artista pro-

duittore. Di questa concezione è esemplare il tentativo nel 1972 di Eco di distinguere, sulla scia di Greenberg, l'arte dalla produzione kitsch, ritenendo quest'ultima «artigianato di consolazione o di intrattenimento. L'arte ostenta il processo con cui si fa; l'intrattenimento produce un effetto. In altre parole una dotta di Picasso, e la stessa Monna Lisa, non rappresentano soltanto una donna, ma ci raccontano il processo attraverso cui il pittore è arrivato a comporre l'immagine ...; la contemplazione estetica altro non è che l'osservazione ammirata di tale processo; l'opera ci blocca di continuo sul «come è fatta» e non sul «cosa dice». In un disegno pornografico, in un'immagine tesa a stimolare il consenso sentimentale, l'autore cerca invece di prescriverci immediatamente e violentemente l'emozione che dobbiamo provare. Essa dice: «tu devi piangere» oppure «tu devi provare desiderio sessuale». Nell'artigianato di intrattenimento tutto è come se fosse naturale; nell'arte, anche nella più realistica, tutto è come se non fosse naturale: una barriera si forma tra noi e le opere e siamo costretti a interrogarle di continuo invece di usarle come pretesto per libere associazioni dei sensi» (Eco 1973:217).

- (²⁴) Sul nesso creatività artistica e comunità multietnica, segnalo l'interessante volume di Maffi (1992) riguardante la storia socio-culturale di un quartiere di Manhattan, il Lower East Side.
- (²⁵) I criteri che avrebbero ispirato i curatori, John Beardsley e Jane Livingston, della mostra *Hispanic Art in the United States* sarebbero stati i seguenti: «*Although they recognized that their subject matter was defined by such social criteria as the content of the art and the ethnic identity of the artists, the curators chose to select work whose quality was defined in relation to contemporary American art practice generally*» (LAVINE and KARP 1991:4).

Bibliografia

- M. M. AMES, *Museums, the Public and Anthropology: A Study in the Anthropology of Anthropology*, University of British Columbia Press, Vancouver 1986.
- M. M. AMES, «Free Indians from their Ethnological Fate: the Emergence of the Indian Point of View in Exhibitions of Indians», in *Muse*, summer, 1987:14-19.
- P. APOLITO, *Il tramonto del totem. Osservazioni per una etnografia delle feste*, Angeli, Milano, 1993.
- P. ARPIN, *Le musée de la civilisation. Concept et pratiques*. Multimonde, Quebec 1992.
- E. BARROSO & E. VAILLANT, *Musées et sociétés. Actes du colloque Mulhouse, Ungersheim (1991). Répertoire analytique des musées: bilans et projets (1980-1993)*. Direction des musées de France, 1993.
- J. BAUDRILLARD, *L'America*. Feltrinelli, Milano 1986.
- P. BOURDIEU et A. DARBEL, *L'amour de l'art: les musées et leur public*. Ed. de Minuit, Paris 1969).
- C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977.
- G. B. BRONZINI, *Homo laborans, Cultura del territorio e musei demologici*, Galatina, Congedo 1985.
- G. B. BRONZINI, «L'avventura etnomuseografica di Giuseppe Šebesta», in *Lares*, 58, 4, 1992:499-513, poi in *SM Annali di San Michele* 5/1992.
- G. E. BURCAW, *Introduction to Museum Work*, The American Ass. for State and Local History, Nashville, 1975.
- A. BUTTITA e S. MICELI, *Ricerca deduttiva per un museo critico del mondo popolare*, in *Uomo e Cultura*, VI, 1973.
- A. CALVANI, *Iperscuola. Tecnologia e futuro dell'educazione*. Muzzio Nuovo Millennio, Padova, 1994.
- D. CAMERON. «The Museum, a Temple or a Forum», in *Curator*, 1971, XIV, 1:11-24.

- O. CAVALCANTI, «Musei demo-etno-antropologici», in F. SISINNI, D. BERNINI, J. CLEAVER, *Doing Children's Museum. A Guide to 225 Hands-On Museums*, Williamson Publ., Charlotte 1988.
- P. CLEMENTE, «I musei: appunti su musei e mostre a partire dalle esperienze degli studi demologici», in *La storia: Fonti orali nella scuola*, Venezia, Marsilio 1982:141-155.
- P. CLEMENTE, *Grafiti di museografia antropologica italiana* (pro manuscripto), Università degli Studi, Siena 1989.
- P. CLEMENTE, «La ricerca nella prospettiva dei patrimoni culturali demo-etno-antropologici», in L. Prats & M. Iniesta (coords), *El Patrimonio etnológico*, Actas del VI Congreso de Antropología, Santa Cruz de Tenerife, 1993a:13-38.
- P. CLEMENTE, «Il pubblico di un museo», in G. Molteni (a cura di), *Il Museo del Bosco*, Protagon Editori Toscani, Siena 1993b: 20-24.
- A. M. CIRESE, *Oggetti, segni, musei*, Einaudi, Torino, 1977.
- J. CLIFFORD, «Objects and Selves. An Afterword» in G. W. Stocking (ed. by) *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. The University of Wisconsin Press, Medison, 1985.
- J. CLIFFORD, «Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections», in I. Karp and S. D. Lavine (eds.) 1991: 212-54.
- J. CLIFFORD, *I Frutti puri impazziscono. Etnografia, Letteratura e arte nel secolo XX* (1988), Bollati Boringhieri, Torino, 1993.
- FR. DAGOGNET, *Le musée sans fin*. Champ Vallon, Seyssel 1994.
- A. DESVALLÉES (sous la direct), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*. W, M. N. E. S., Macon 1992.
- M. DI PUOLO, «Il Grande Cugino e la Grande Sorella», in *Il giornale dell'arte*, 120, 1994:29.
- J. -C. DUCLOS, «Pour des musées de l'homme et de la société» in *Le Débat*, août 1992.
- R. ECO, *A scuola col museo*, Bompiani, Milano, 1986.
- U. ECO, *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana.*, Bompiani, Milano, 1973.
- U. ECO, *Dalla periferia dell'impero*, Milano, Bompiani, 1977.
- F. FAETA, «Museo demologico di Sam Giovanni in Fiore. Bilancio e prospettive», in *Musei e Gallerie d'Italia* «Museo e demoantropologia», 7-8, 1989:27-33.
- M. FEATHERSONE, *Cultura del consumo e postmodernismo* (1990), Roma, Seam, 1994.
- G. FORNI, «Ricerche storico-antropologiche sulla filogenesi del museo di storia della cultura tradizionale», in *Lares*, LVIII,4, 1992:525-572.
- E. GUATELLI & P. CANDELARI, *Il museo del tempo*, Segea, Parma, 1988.
- J. GUIBAL & J. -P. LAURENT, «L'ethnologie urbaine au Musée: Chronique d'une expérience», in *Le Mond Alpin et Rhodanien*, 3-4, 1984:201-212.
- M. V. GIULIANI, M. BONNES, F. AMONI, «Capire il Museo: indagine su sette musei romani», in *Bollettino d'Arte*, 31-2, 1985, pp. 199-204.
- J. HAINARD et R. KAEHR (édité par), *Objets prétextes, objets manipulés. Musée d'ethnographie*, Neutchatel 1984.
- R. HANDLER «On the valuing of Musums Objects», in *Museum Anthropology*, 16, 1, 1992:21-28.
- R. HANDLER, «An Anthropological Definition of the Museum and its Purpose», in *Museum Anthropology*, 17, 1. 1993:33-36.
- E. HOOPER-GREENHILL, «The museum in the disciplinary society», S. M. Pearce (ed. by), 1991a:61-72.
- ICOM, «Code de déontologie professionnelle de l'ICOM», Paris 1991: 22-35.
- M. INIESTA IGONZALES, *Els gabinet del mon. Antropologia, museus i museologies.*, Pagès, Lleida, 1994.
- P. JENKINSON, «Material Culture, People's History and Populism», S. Pearce (ed. by), 1991a:139-152.
- A. JONAITIS (ed. by), *Chiefly Feasts. The Enduring Kwakiutl Potlatch.*, American Museum of Natural History & University of Washington Press, Seattle, 1991.

- L. JORDANOVA, «Object of Knowledge: A Historical perspective on Museums», P. VERGO (ed. by), 1989:22-40.
- I. KARP & S. D. LAVINE (ed. by), *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display.*, Smithsonian Institution Press. Washington 1991.
- M. KELLY, «Scholarship versus Showmanship at Hawaii's Bishop Museum: Reflections of Cultural Hegemony», in *Museum Anthropology*, 18, 2, 1994:37-48.
- V. LATTANZI, «Competenze antropologiche e tutela dei beni culturali», in *Lares*, LVI, 3, 1990:453-464.
- V. LATTANZI, «Ethnographic Museums and Forms of Anthropological Communications», in *Yearbook of Visual Anthropology*, 1. 1993.
- J. P. LAURENT, «Tables Rondes du 1 salon de la muséologie - Juin 1986-», in *M. N. E. S.* Ottobre 1988.
- L. LOMBARDI SATRIANI, «Cultura dell'oblio e ricerca demologica», in *Musei e Gallerie d'Italia* «Museo e demoantropologia», 7-8, 1989:7. 11.
- A. LUGLI, *Museologia.*, Milano, Jaca Book, 1992.
- M. MAFFI, *Nel mosaico della città. Differenze etniche e nuove culture in un quartiere di New York.* Feltrinelli, Milano, 1992.
- N. MERRIMAN, «Museum Visiting as a Cultural Phenomenon», in P. VERGO (ed. by) 1989: 149-171.
- Ph. M. MESSENGER (ed. by), *The Ethics of Collecting Cultural Property. Whose Culture? whose Property?* University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989.
- F. MINISSI (a cura di), *Museo oggi in Italia*, Roma, CSR 1990:26-32.
- C. NOBILI, «Dall'analogia al dialogo in museo: plurivocalità, sovranità culturale, processo di repatriation», in *Lares*, 1, 1994: 89-98.
- V. PADIGLIONE, «Antropologia delle organizzazione: strumento analitico o codice espressivo», in *Rivista di Psicologia Clinica*, 3, 1989:328-347.
- S. PEARCE (ed. by), *Museum Studies in Material Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1991a.
- S. PEARCE, 1991c, «Object in Structures» in S. PEARCE (ed. by) 1991a: 47-59.
- C. PIERUCCI, *Il Museo etnografico. Le ragioni di un'istituzione.* La Goliardica, Roma, 1984.
- E. POMMIER, «Prolifération du musée», in *Le Débat*, mai-juin 65, 1991:144-149.
- S. PRICE, *I primitivi traditi* (1989), Einaudi, Torino, 1992.
- R. & S. PRICE, «Ethnicity in a Museum Case: France's Show-Window in the Americas», in *Museum Anthropology*, 18, 2, 1994:3-15.
- A. RIGOLI, «Metodo etno-storico e cultura materiale», in AA. VV., *I Mestieri. Organizzazione, tecniche, linguaggi.* Quaderni del CSS, Palermo, 1984.
- G. R. SAUNDERS, «Critical Ethnocentrism and the Ethnology of Ernesto De Martino», in *American Anthropologist*, 95, 1993:345-367.
- G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, San Michele all'Adige, 1991.
- C. SORENSEN, «Theme Parks and Time Mashines», in P. VERGO (ed. by) 1989:60-73.
- M. TOZZI FONTANA, *I musei della cultura materiale.*, Nis, Roma, 1984.
- P. VERGO (ed. by), *The New Museology*, Reaktion Book, London, 1989.
- E. VERON et M. LEVASSEUR, *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*, Centre George Pompidou, Paris 1989.
- M. WORDEN, «Humor Montreal's Mad Museum», in *Speak Up*, IX,8,1993:32-34.

Il Museo delle Genti d'Abruzzo

I diversi modi di 'leggere' un museo etno-antropologico

di Anna Rita

SEVERINI



Vorrei illustrare l'esperienza del Museo delle Genti d'Abruzzo di Pescara, in quanto mi sembra interessante spiegare come si sia sviluppata nell'arco di quasi vent'anni - cioè a partire dall'apertura al pubblico della prima raccolta di oggetti nel 1973 fino all'inaugurazione nel giugno del 1991 dell'attuale allestimento - l'idea di un museo a respiro regionale che sapesse fornire, attraverso i suoi contenuti e le sue soluzioni espositive, gli stimoli necessari alla comprensione dell'identità culturale abruzzese.

Sulla specificità del museo etno-antropologico si è già avviato, come sappiamo, da diversi anni un vivace dibattito a livello nazionale ed europeo, dal quale, tra l'altro, è scaturito il concetto particolarmente interessante di 'museo d'identità', in quanto si è da più parti riconosciuta ai musei etno-antropologici, considerati nella loro accezione più ampia, la funzione di studiare e documentare delle identità culturali, attraverso l'analisi dell'evoluzione storico-sociale di gruppi umani in una determinata area territoriale.

Questo obiettivo risulta particolarmente pertinente quando si tratta di un museo regionale, realtà nella quale per un verso la comunità di cui esso è espressione dovrebbe riconoscere le proprie radici culturali e riflettere sull'impronta che queste hanno proiettato sul presente, per l'altro i visitatori esterni a tale comunità dovrebbero avere a disposizione gli strumenti per comprendere le matrici e le specificità del suo percorso storico-sociale.

Quando si è avviata la progettazione del Museo delle Genti d'Abruzzo, di cui è oggi allestita ed aperta al pubblico una sezione di otto sale delle quindici previste complessivamente, l'obiettivo prioritario è stato quello di trasformare la vecchia esposizione d'impianto tradizionale descrittivo, essenzialmente basata sull'esposizione di oggetti, ma carente e frammentaria nella parte esplicativa, in un museo che desse testimonianza dei caratteri essenziali dell'identità culturale abruzzese.

La struttura originaria era costituita da due raccolte sistematiche ed aperte al pubblico nel 1973 da due associazioni culturali cittadine, l'Archeoclub di Pescara e l'A.S.T.R.A. (Associazione Studio Tradizioni Abruzzesi), nelle quali si esponevano rispettivamente reperti archeolo-

gici abruzzesi di origine preistorica e protostorica ed oggetti relativi alla vita tradizionale agro-pastorale della regione.

La contiguità fisica di questi materiali, il confronto di alcuni di essi, l'approfondimento di diversi aspetti della cultura locale che mostrano sorprendenti caratteri di persistenza a partire da tempi antichissimi, hanno fatto maturare nei curatori di quelle raccolte museali l'idea di fondere i due repertori oggettuali in un'unico museo, nel quale si sviluppasse il concetto-guida di *continuità culturale* tramite diverse esemplificazioni.

In sostanza, tale concetto è scaturito dalla constatazione che in Abruzzo, per motivi etnici, storici e geografico-ambientali, si è verificata una diffusa perduranza di pratiche economiche, ideologiche, religiose, artistiche, comportamentali che si sono tramandate attraverso i millenni pressoché inalterate, fino a caratterizzare la nostra società contadina e pastorale precedente l'industrializzazione del secondo dopoguerra.

Di conseguenza, riconsiderati sotto questa particolare angolazione, i materiali archeologici ed etnografici sono stati organizzati in un percorso unitario che consentisse di cogliere i caratteri peculiari delle 'genti d'Abruzzo'.

Immaginando di seguire un visitatore nel corso della sua visita al Museo, vediamo come tali contenuti si siano tradotti nel linguaggio museale e attraverso quali soluzioni espositive sia possibile accedere alla loro comprensione.

Va precisato che l'attuale allestimento è il frutto di un lavoro di équipe coordinato dal Conservatore del Museo, Claudio de Pompeis, al quale hanno contribuito, oltre al personale interno, anche alcuni collaboratori appartenenti alle due associazioni fondatrici e la Soprinten-

1. Sala 2. I primi insediamenti umani in Abruzzo

2. Sala 3. Continuità morfologiche, decorative e funzionali negli oggetti d'uso.



denza Archeologica d'Abruzzo, con la consulenza del prof. Mario A. Radmilli per il settore archeologico e del prof. Ottavio Cavalcanti e del dott. Giovanni Tavano per il settore etno-antropologico; inoltre, il prof. Alberto M. Cirese è tuttora consulente del Museo per quanto riguarda la realizzazione delle sale di prossima apertura. L'allestimento museografico è stato curato dal prof. Franco Minissi.

Prima di iniziare il percorso di visita o, volendo, anche alla sua conclusione, è possibile assistere a due proiezioni audiovisive che illustrano in sintesi i temi sviluppati nelle sale e ripercorrono le fasi fondamentali della formazione etnica e culturale abruzzese, tramite la sincronizzazione delle immagini e del commento audio con sequenze di punti luminosi che evidenziano i luoghi citati su un plastico geofisico della regione.

Si può fruire di questo spazio, a sé stante rispetto all'area espositiva, sia come momento introduttivo che come fase di sintesi e di verifica di quanto si è già osservato nelle sale.

In effetti, si è ritenuto indispensabile offrire all'utente varie possibilità di fare propri i contenuti del Museo, dirigendo la sua attenzione, in momenti diversi del percorso, su altri livelli di lettura rispetto a quello documentativo di base, attraverso i quali egli potesse assimilare il senso e la logica espositiva dell'intero allestimento: oltre la sala con audiovisivi cui ho già accennato, dei cartelli di sintesi all'uscita delle singole sale puntualizzano i concetti essenziali cui vanno riferiti i materiali esposti; in una saletta didattica sono disponibili dei video monografici; infine, un pieghevole di facile consultazione funge da guida illustrativa dei temi trattati.

Questa esigenza di chiarezza è tanto più sentita nelle prime tre sale, dove, una volta presentata la documentazione relativa ai primi

3. Sala 4. Le persistenze di culti pagani nelle feste tradizionali.

4. Sala 5. Sagome con elementi di abbigliamento ed equipaggiamento pastorale.



insediamenti umani in Abruzzo attraverso un *excursus* che va dal Paleolitico fino alle invasioni barbariche, viene sviluppato tramite diverse esemplificazioni il tema, appunto, della *continuità culturale*.

Una sala è interamente dedicata al fenomeno della frequentazione ininterrotta per secoli di luoghi rupestri a scopo rituale e quindi all'importante ruolo che la montagna ha da sempre rivestito nella tradizione culturale abruzzese; a partire, infatti, dalle grotte preistoriche, dove sono stati rinvenuti resti di offerte votive e di sepolture rituali, fino agli eremi di epoca medievale, alcuni dei quali sono ancora oggi meta di pellegrinaggi e luogo di pratiche di penitenza e purificazione, per secoli gli antri, le caverne, i ripari sottoroccia - numerosissimi sulle montagne abruzzesi - hanno assunto valore sacrale, mezzo di contatto diretto con la madre Terra in epoca precristiana e poi con le virtù purificatrici dei santi, la cui venerazione è subentrata a quella delle divinità pagane con l'avvento del Cristianesimo.

Nella sala successiva si illustrano tre altri aspetti: il perdurare, evidenziato attraverso il confronto di oggetti di epoche diverse, di morfologie, stili decorativi, attribuzioni magico-rituali, funzioni d'uso pressoché inalterati dal Neolitico alla società agro-pastorale del nostro secolo; il protrarsi in alcune conche del Gran Sasso dell'uso dei cosiddetti 'campi aperti', sistema arcaico di gestione collettiva dei terreni; la persistenza di elementi di ritualità pagana all'interno di manifestazioni di religiosità cristiana nelle principali feste tradizionali della regione, lungo un percorso calendariale in cui i momenti salienti dell'anno religioso cattolico ricalcano fedelmente le tappe del ciclo stagionale agricolo-festivo precristiano.

Diventa qui importante, dunque, favorire la comprensione del tema *continuità* che in queste sale, le più concettuali dell'intero percor-

5. - 6. Manufatti pastorali in legno intagliato.



so, funge da denominatore comune di spazi tematici eterogenei tra loro.

Attraverso tale filtro interpretativo è, infatti, possibile spiegarsi sia la contiguità di argomenti in apparenza non attinenti fra loro, sia l'accostamento di oggetti presentati non come documenti dei rispettivi contesti di provenienza, ma piuttosto come elementi di un discorso unitario di fondo, quello appunto delle persistenze culturali, all'interno del quale la loro valenza di documento antropologico è più marcata e stimolante.

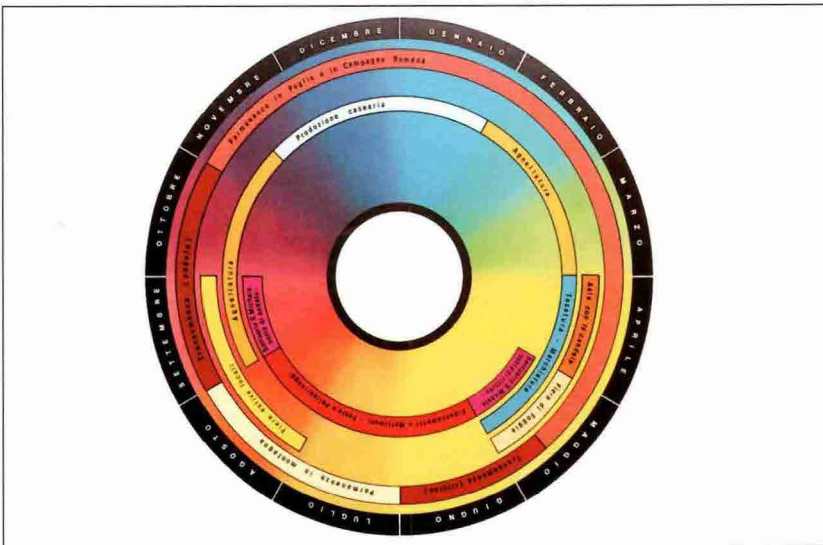
Pertinente a tale impostazione è stata la scelta di dedicare le ultime sale disponibili in questa prima sezione alla pastorizia, attività produttiva che ha influito profondamente sul destino socio-economico e culturale dell'Abruzzo, attraverso una pratica millenaria che ha consentito per molti versi il perdurare di modi di vita arcaici.

Della pastorizia si documentano, in tre sale successive, diversi aspetti: i percorsi della transumanza ed il ciclo annuale degli impegni lavorativi e delle consuetudini sociali e religiose; le tecniche e gli attrezzi relativi alle attività produttive; le forme di insediamento nelle zone montane abruzzesi; l'autosufficienza nella costruzione e decorazione degli oggetti di uso quotidiano, dell'abbigliamento, del corredo personale, delle suppellettili domestiche.

La stessa impostazione si prevede per la sezione di prossimo allestimento che esporrà materiali inerenti i cicli agricoli (grano, vite, olivo), la produzione e lavorazione domestica delle fibre tessili; la vita e il lavoro all'interno della casa contadina; le tipologie abitative rurali; l'abbigliamento tradizionale; l'artigianato.

Tenendo conto del fatto che l'edificio in cui il Museo è ospitato è un monumento storico della città, residuo della fortezza cinquecentesca adibito poi a caserma e bagno penale nel periodo borbonico, è sta-

7. Pannello didattico con ciclo annuale produttivo e rituale del pastore transumante abruzzese.



to necessario coniugare i contenuti museali con l'articolarsi degli spazi esistenti, ampie sale allineate su uno stesso asse e comunicanti fra loro, cui si affianca un largo corridoio.

Il percorso di visita prevede l'attraversamento in successione delle sale ed il ritorno verso l'uscita in senso inverso lungo il corridoio; quest'ultimo, tramite un'ampia finestratura, permette, tra l'altro, una visuale ininterrotta del lungofiume sul quale l'edificio si affaccia e ciò ha dato luogo anche ad una contrapposizione percettiva tra l'atmosfera creata all'interno delle sale tramite l'isolamento da ogni fonte luminosa esterna e l'uso di un'illuminazione artificiale localizzata in base alle diverse esigenze da una parte, e la solarità del percorso di ritorno dotato di luce naturale dall'altra.

Riguardo l'organizzazione interna degli spazi, la scelta di base è stata quella di rendere questa scansione fissa di ambienti, pressoché identici per forma e volumetria, funzionale ad un doppio linguaggio espositivo; in linea di massima, e dunque senza rigidità di schemi, l'area totale di ogni sala è idealmente distinta in una zona destinata all'esposizione sistematica delle testimonianze originali e dell'annessa documentazione esplicativa, ed una corrispondente nella quale i temi in questione vengono proposti tramite plastici, riproduzioni in scala, schematiche ricostruzioni d'ambiente.

In questo modo, il visitatore, accedendo successivamente alle varie sale, da un lato riceve una serie di informazioni grafiche, fotografiche, oggettuali e verbali atte a documentare con rigore scientifico una determinata realtà; dall'altro lato, egli viene stimolato nel suo immaginario attraverso una rappresentazione scenografica mirata ad una diversa percezione di quelle realtà e, soprattutto, ad una partecipazione

8. Ricostruzione in scala 1/1 di una capanna pastorale in pietra a secco (Archivio del Museo delle Genti d'Abruzzo - Pescara).



emotiva che vada oltre la semplice acquisizione di dati. Ne deriva un approccio ai documenti presentati alquanto diversificato, che cattura l'attenzione dell'utente a più livelli, cercando una giusta integrazione fra trasmissione di conoscenze e sollecitazione di curiosità e fantasia.

Questo carattere di molteplicità nelle forme della comunicazione museale è rafforzato da un altro elemento caratterizzante dell'allestimento: una galleria pensile che corre al di sopra delle esposizioni ed attraversa tutte le sale, costituendo, quindi, una sorta di percorso parallelo a quello principale.

Essa ha una duplice finalità. Permette, infatti, la visuale dall'alto delle ricostruzioni scenografiche, accrescendo così le possibilità di fruizione «spettacolare» del museo; nello stesso tempo, si prevede che essa sia dotata in futuro di bacheche e piccole vetrine per l'esposizione di documentazione specialistica, di serie tipologiche di reperti e di altri materiali di studio riferiti agli ambiti tematici trattati al piano inferiore. In questo modo, sarà possibile lo sviluppo di due livelli di assimilazione: uno più divulgativo e didattico, l'altro di approfondimento monografico.

In conclusione, questo Museo cerca di offrire al visitatore diversi percorsi di lettura che egli potrà seguire in relazione al suo specifico bagaglio di esperienze conoscitive ed emotive, traendone stimoli non soltanto per la scoperta o riscoperta delle radici storico-culturali dell'Abruzzo, ma anche per la conoscenza dell'attuale realtà regionale in rapporto alla quale il Museo si pone come luogo di introduzione e di sintesi.

Quest'ultima funzione, in particolare, può essere valorizzata dalla collocazione del Museo in una città come Pescara, centro costiero ben collegato con l'interno e con le regioni limitrofe, dal quale è possibile intraprendere diversi itinerari conoscitivi nelle zone dell'entroterra. In questo contesto, la struttura museale vuol essere il luogo in cui si accennano temi e si espongono materiali che rinviano a località di interesse storico e naturalistico, ad occasioni festive o rituali che si rinnovano ancora annualmente, ad altre raccolte museografiche locali di approfondimento tematico o di riferimento a ristretti ambiti territoriali, a centri di produzione artigianale e ad altro ancora.

È questa un'ulteriore chiave di lettura, certamente da ampliare in prospettiva, che il Museo delle Genti d'Abruzzo propone, ed è in questo senso che un museo etno-antropologico regionale può costituire un solido punto di riferimento culturale, non esaurendo le sue potenzialità entro i limiti degli spazi espositivi, ma proiettando l'interesse anche al di fuori di questi, attraverso stimoli e suggerimenti per un approfondimento di conoscenze sul territorio.

Il territorio antropologico: beni culturali e globalità

di Paola
Elisabetta
SIMEONI



Vorrei fare alcuni cenni alla storia della tutela del patrimonio dei beni culturali nel nostro Paese, poiché è necessario contestualizzare storicamente il lavoro svolto, per capire le coordinate storiche e scientifiche nelle quali ci si muove, per non perder di vista le radici dell'operare e per sviluppare nuovi obiettivi e metodi di ricerca scientifica e di pratica museale.

I termini che appaiono nel titolo di questo intervento, quelli di *territorio*, di *bene culturale*, di *globalità*, sono nozioni che si sono sviluppate nella discussione legata all'opera di tutela, di conservazione, di catalogazione e quindi di conoscenza del patrimonio culturale italiano a partire da questi ultimi venti o trent'anni, in stretta connessione con la nozione di *interdisciplinarietà* e soprattutto in costante riferimento, esplicito o implicito, all'*antropologia*.

Vorrei sottolineare ancora, in introduzione, l'importanza fondamentale del procedere di pari passo della riflessione scientifica con la prassi dell'operare storico.

Nel continuo e stretto rapporto tra pensiero scientifico e prassi politica è la chiave di una visione consona a veri interessi collettivi; quando invece i particolarismi politici, economici, sociali prendono il sopravvento, vi sono periodi di oscurantismo e di stasi creativa.

Pur convinta della fecondità dialettica tra pubblico e privato, credo che solo quando la vastità delle vedute e il rispetto per le diversità, congiunta alla curiosità del sapere, hanno permesso il sopravanzare dell'interesse pubblico sull'interesse privato, allora si sono fatti passi avanti per la tutela del patrimonio culturale e del sapere ad esso legato. In quei momenti si è anche maturata una giusta consapevolezza della necessità della cultura nell'elaborazione di valori sociali e umani.

Poiché la nostra storia anche giuridica risale a quella romana, si può trovare nell'età romana la mentalità più vicina alla nostra, per quanto riguarda l'atteggiamento nei confronti delle opere d'arte, diverso da quello del Vicino Oriente e della Grecia: qui le disposizioni relative alla tutela erano dettate da motivi di culto religioso e politico-sociale, sicché le opere d'arte erano considerate «beni di prestigio» ⁽¹⁾ e la distruzione e il furto delle stesse erano valutate azioni sacrileghe.

I Romani ebbero, forse per primi, «rispetto per l'opera d'arte in quanto tale»; e poiché questi oggetti preziosi erano costituiti in genere da bottini di guerra, venivano considerati «segni memorandi delle vittorie» del popolo romano sui popoli soggetti. Oppure erano monumenti e statue eretti in onore di personaggi illustri o da privati in propria memoria e posti in luoghi pubblici. Per ciò stesso erano considerati «*monumenta*» dell'*èthos* collettivo e ne costituivano il patrimonio storico.

Tali *monumenta* erano collocati nei templi e nei luoghi pubblici. L'interesse si allargò in seguito anche alle opere private conservate nelle case patrizie, la cui proprietà divenne inalienabile ed esplicitamente attribuita al popolo romano. *I Romani ebbero costantemente gelosa coscienza di questa loro proprietà collettiva delle opere d'arte* (2). A questo scopo promulgarono leggi per la tutela e imposero rigidi vincoli, costituendo così uno dei limiti eccezionali all'intangibilità e alla piena disponibilità della proprietà privata, che pure era principio basilare del diritto romano (3).

La coscienza della tutela fu ancor viva nei secoli successivi, malgrado le devastazioni barbariche e le lotte iconoclastiche dovute allo spiritualismo e all'unicità della religione cristiana. Già il re Teodorico e poi vari pontefici diedero privilegi o concessero l'uso di monumenti a famiglie patrizie perché ne curassero la conservazione, ma queste e altre iniziative non impedirono la spoliazione e le rovine di cui soffrì in particolare la città di Roma, dove, com'è noto, si asportarono i marmi dagli antichi monumenti per fabbricare nuovi edifici. Ma l'interesse sempre più entusiastico per le antichità nell'epoca dei Comuni e nel Rinascimento sviluppò il senso della tutela, che si estese dai monumenti ai dipinti, alle sculture e ad altri oggetti d'arte.

Uno dei primi atti di spessore pubblico e istituzionale riguardante la tutela, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio artistico, fu opera del papa Leone X che nominò Raffaello Sanzio «Ispettore generale delle Belle Arti» e per la prima volta la potestà giuridica veniva associata alla competenza tecnica (4).

L'istituzione di vincoli alle opere private, l'elaborazione di norme per gli scavi, la definizione degli oggetti da tutelare per interesse artistico o per prestigio internazionale definirono le politiche di vari pontefici, finché di nuovo, nel 1802, Pio VII ripristinò la carica di «Ispettore generale delle Belle Arti», nominando, nel periodo delle spoliazioni napoleoniche, Antonio Canova il quale recuperò varie opere deportate in Francia (5).

Vi era stata intanto nel 1773 nella Repubblica Veneta la nascita del moderno Catalogo, disposto dal Consiglio dei Dieci, preoccupato per la preservazione e manutenzione (...) dei quadri più insigni, opere di cele-

bri autori esistenti nelle chiese, scuole, monasteri o altri luoghi della città e delle isole circonvicine. In questo catalogo doveva risultare la descrizione luogo per luogo di dette pitture da notificare alli rispettivi superiori, parrochi, guardiani e direttori, coll'obbligo a medesimi della responsabilità, proibendo loro di farne sotto qualsiasi titolo cambiamento, alienazione e vendita.

L'ispettore Anton Maria Zanetti fu nominato per periodici controlli, per rilevare lo stato di conservazione delle opere e far presente le necessità di restauro. *Il catalogo così creato impegnava ad un tempo la responsabilità dei possessori o detentori e quella della Pubblica Amministrazione* (6).

Un'altra iniziativa, successiva a quella della Repubblica di Venezia, relativa allo stato Pontificio, è stata di tale rilievo qualitativo da essere rimasta ancora insuperata in alcuni suoi apetti. Nel 1820 fu promulgato un editto a opera del cardinal Pacca, che fu un regolamento di concezione moderna.

«Si può ben dire che a questa data i tratti autoritari di tutte le antiche legislazioni italiane si saldano con la ritrovata affermazione degli interessi culturali pubblici sull'utile privato; e che le stesse acquisizioni della passata tempesta rivoluzionaria vengono inserite senza contrasto in un documento (...) che salda in Italia intuizione scientifica e politica amministrativa» (7).

Particolare importante nell'editto pontificio è l'ampliamento delle «categorie» di beni, dove si parla per la prima volta di «arti minori» e di oggetti considerati «di pregio» non soltanto per l'«arte» ma anche per l'«erudizione» e nel Regolamento per le Commissioni Ausiliarie è stabilito che «circa le antiche memorie si debbano anche valutare le popolari tradizioni, ancorché fallaci...» cioè a dire anche quelle al di fuori dell'ambito del rituale religioso (cattolico) (8).

Questa articolazione della considerazione del patrimonio culturale e dei provvedimenti legislativi in merito non si è evoluta con la formazione del nuovo Stato italiano: si impose di fatto dopo l'Unità un atteggiamento liberistico, con la piena disponibilità dei beni da parte dei proprietari e quindi il prevalere dell'interesse privato. Si conservarono le legislazioni dei vecchi Stati preunitari nelle rispettive circoscrizioni territoriali, ma il criterio di ciò che si intese per bene di interesse storico e artistico fu influenzato dall'ideologia politica in auge e quindi il criterio della catalogazione dei beni ritornò ad essere fortemente selettivo basato su un'impostazione estetica di rarità e di «sommo pregio».

In seguito la prima legge organica dello Stato unitario in materia è la legge Nasi del 1902, che stabilisce, tra l'altro, la compilazione di un elenco o catalogo ufficiale delle opere definite di «rilevante interesse» o di «sommo pregio». Il Catalogo venne a far parte dei compiti istitu-

zionali degli organismi di tutela e a esso furono collegati altri servizi di documentazione come il Gabinetto Fotografico Nazionale sorto nel 1892, con il compito di raccogliere e conservare il materiale fotografico necessario al lavoro di documentazione.

Soltanto col Regio Decreto del 1923, ancor oggi in vigore, riprese quota l'interesse pubblico nei confronti della tutela e una tensione verso la ricerca. Il catalogo venne considerato *una necessità per la conservazione del patrimonio artistico e storico nazionale e un valido ausilio per gli studi*.

Importanti in questo senso sono state poi le leggi del 1939 (la 1089, la nota legge Bottai e la 1497), che costituirono una revisione generale della materia, sulla tutela *delle cose di interesse artistico e storico e sulla protezione delle bellezze naturali*; in particolare la 1089 dichiarò soggetti alle norme di tutela e a relativi interventi amministrativi «tutte le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico ed *etnografico*» (9).

La catalogazione, infine, anche se conserva un valore amministrativo, si distingue nettamente ormai dagli elenchi descrittivi e dagli inventari di un tempo, mira invece all'individuazione e al riconoscimento del valore storico e artistico delle opere (10).

Alla fine degli anni '50 e all'inizio degli anni '60 risalgono le prime indagini sui centri storici e sull'ambiente. Del 1967 è il rapporto della Commissione Franceschini, dove si sottolinea tra l'altro la fondamentale importanza della ricerca e della necessità dell'istituzione di ruoli tecnico-scientifici, conformemente all'esigenza di una catalogazione informata a nuovi criteri di rigore scientifico (11). In essa viene dichiarato che *appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i Beni aventi riferimento alla storia della civiltà, questi vengono definiti 'Beni Culturali'*.

Nel 1969 si costituisce l'Ufficio Centrale del Catalogo con compiti di promozione, di indirizzo metodologico, di coordinamento dell'opera delle Soprintendenze e di formazione dell'archivio generale del patrimonio artistico nazionale e nel 1973, direttore dell'UCC Oreste Ferrari, il Ministero dà indicazione di procedere a una catalogazione «globale e integrale», intesa come compito primario e come strumento conoscitivo che sta a fondamento di qualsiasi tutela, conservazione e studio storico-critico.

Nel 1975 nasce il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Per quanto riguarda i compiti della ricerca, della catalogazione e della documentazione ai fini della tutela, le indicazioni di metodo sono di non solo conservare e amministrare il patrimonio, ma di *accrescerlo e di valorizzarlo con una più estesa e approfondita conoscenza*.

Nella prima Relazione di avanzamento dei lavori per l'attuazione di un programma di automazione del catalogo dei beni culturali si legge:

«La catalogazione si configura come ricerca globale sul territorio analizzato nei suoi diversi connotati». La tutela è un momento capitale (e però non esaustivo) di una ben più impegnativa e dinamica attività di «gestione» pubblica, oggetto della quale siano non più solo le venerate vestigia (i cosiddetti «monumenti e opere d'arte» insomma), bensì l'intero complesso di segni di civiltà creativa meglio definibili come «beni culturali» (12).

Le dichiarazioni del direttore dell'ICCD e l'impostazione dello stesso per quanto riguarda la catalogazione riflettono e testimoniano sia il dibattito avvenuto nel nostro paese dagli anni '60 relativamente alla valorizzazione e alla tutela dei beni culturali, sia i primi provvedimenti internazionali di tutela dagli anni '50 agli anni '70, sia le dichiarazioni dell'UNESCO degli anni '80 e '90 (13). Essi esprimono il tentativo di superamento dei particolarismi disciplinari, dell'«evenemenzialità» storica, del nozionismo erudito che accompagna la nozione dell'oggetto di pregio.

La considerazione del carattere globale dell'oggetto di studio e del metodo interpretativo, la necessità di elaborare una prassi politica e culturale territoriale, il bene culturale come bene con connotazioni collettive, si basa su un dibattito scientifico che muove dall'ambito storiografico della scuola francese delle *Annales* da una parte, da un'interpretazione in chiave gramsciana e marxista della storia e della prassi politica dall'altra.

Da una parte vi è stato quindi l'influsso delle *Annales*, nate dal rifiuto di una visione evenemenziale in chiave dominante del campo di osservazione della storia e dall'interpretazione del divenire storico sulla base dello scientismo.

L'ispirazione antropologica di molte delle opere da essa prodotte e con essa il richiamo a un approccio interdisciplinare a una storia delle tecniche e del paesaggio agrario, delle mentalità, del quotidiano, a una «storia totale» (preconizzata da Lucien Febvre) è la dimostrazione di questa impostazione politica e scientifica allo stesso tempo. L'antropologia storica è uno sviluppo del suo programma (14): benché essa associ più storici che antropologi ha preso in prestito dall'antropologia la microstoria, una maggiore concettualizzazione degli oggetti di studio, la riflessione sincronica, l'analisi delle strutture (15).

D'altra parte in Italia si è sviluppata su questa scia anche una riflessione originale che vede il territorio come oggetto storico-scientifico di studio, con le sue tracce di antropizzazione, le cui emergenze ar-

cheologiche, architettoniche, artistiche, economiche, paesistiche, sociali costituiscono la testimonianza della trasformazione e del succedersi di modi di produzione diversi.

Nei suoi aspetti attuali, legati ai «*vissuti*» individuali e sociali, il territorio è anche unità politica e culturale.

I suoi abitanti sono soggetti politici, in quanto amministratori locali del loro patrimonio e, in quanto portatori, da generazioni, della cultura storica locale; sono detentori del relativo sapere e legati a una storia non solo scritta. Parte di loro sono anche i testimoni di una visione del mondo orale e subalterna, rispetto alla cultura colta e centralizzata nello Stato e/o diffusa e di massa. Come tali, oltre ad essere i soggetti di una riappropriazione di identità culturale, sono anche oggetto stesso di studio antropologico.

In questa atmosfera che si è sviluppata in Italia dagli anni '70, presero forma le prime realizzazioni pratiche: la costituzione dell'Istituto per i Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna e quella del Centro Regionale di Catalogazione del Patrimonio Culturale del Friuli-Venezia Giulia.

Andrea Emiliani, principale promotore dell'Istituto dell'Emilia-Romagna e Soprintendente a Bologna, scrive:

«La nozione di bene culturale investe direttamente sedimentazione e stratificazione di un territorio...nel quale l'opera di umanizzazione (...) è giunta nei secoli a livelli di così intima e indistricabile presenza, da non poter essere più «catalogata» come divisa, oppure disciplinarmente settorializzata, ma piuttosto letta nelle sue costanti dinamiche di organizzazione, evoluzione e sviluppo» (16).

e ancora

«l'antropologia sta diventando sempre più storiografia, analisi di una società come sistema di forze e di relazioni, entro cui si organizza l'esperienza collettiva dell'uomo sociale. Ed è proprio un disegno antropologico che informa l'Istituto per i beni culturali» (17).

Ma purtroppo deve anche rilevare che «la nozione stessa di bene artistico e culturale non ha mai aderito a un concetto di cultura di estensione antropologica» (18). Quindi nella realtà dei fatti, malgrado i continui richiami all'antropologia, mediante le nozioni di territorio, di culturalità del bene, di globalità dell'approccio, il carattere antropologico della nozione di bene culturale e la conseguente trasformazione della prassi scientifica e amministrativa della gestione del patrimonio culturale del Paese è stata disattesa.

Ma esaminiamo il problema dal punto di vista antropologico museale. Intanto, parafrasando De Martino, occorre sempre ricordare che:

«per pensare e scrivere una storia occorrono il problema e il documento: due condizioni che si determinano e con crescono insieme. Senza il documento il problema resta gratuito e impreciso; senza il problema il documento resta inerte» (19).

Selezionare i documenti, ordinarli per lo studio e per la conservazione sono operazioni che possono assumere di volta in volta coordinate diverse, poiché sono operazioni che dipendono dal criterio esplicito o implicito con il quale vengono progettate; questa progettualità permette di evitare di procedere per «problemi gratuiti e imprecisi» e soprattutto di accumulare «documenti inerti».

Soltanto la chiarezza dell'approccio antropologico precelto ci potrà impedire di credere *che i limiti da noi stessi posti siano dati oggettivi, presenti nella natura delle cose, mentre non sono altro che il risultato astratto del nostro ragionare* (20): mentre lo strumento di indagine diventa oggetto di indagine, si perde di vista l'oggetto della ricerca, oppure l'oggetto-documento della ricerca si trasforma piano piano in strumento finale di indagine, e ci si accorge che manca non solo il quadro teorico e di metodo che forse ci si era dimenticati di prefissare, ma anche il «territorio antropologico» di contestualizzazione.

La raccolta dei documenti, la sistemazione dei dati, la scelta di ciò che deve essere conservato, mostrato, esposto e in quale maniera queste operazioni debbano essere svolte, si basa su parametri che per motivi individuali, culturali, scientifici, politici riteniamo essenziali. Si tratta di individuare sia le potenzialità storiche, che i limiti storici e culturali che queste stesse potenzialità pongono nell'affrontare la complessità del reale nella sua dimensione territoriale.

Tale complessità ha anzitutto condotto gli antropologi a distinguere dei settori esclusivi di specializzazione interna alla disciplina, che spesso impedisce una percezione d'insieme. A questo vanno aggiunte le divisioni disciplinari, le diverse competenze amministrative, la polverizzazione delle iniziative culturali anche a livello locale. E ciò va ricondotto alla nostra stessa storia nazionale, che neanche dopo l'Unità è riuscita a superare i particolarismi politici e amministrativi e gli interessi scientifici individuali: questi sono importanti motivi che hanno portato in molti casi al fallimento degli obiettivi antropologici legati a una politica collettiva dei beni culturali.

È l'intima connessione tra tutela, conoscenza e didattica, in una percezione globale della realtà, che può alimentare un servizio pubblico reso non più allo Stato o all'istituzione locale come ipostasi del collettivo, ma direttamente alla Società stessa, alle sue esigenze, collettive e individuali, culturali e umane.

La decontestualizzazione del documento è un indice di queste carenze scientifiche e culturali. Tale operazione di elementarizzazione è

legata anche alla polverizzazione degli interventi di ricerca e porta soltanto a «monumentalizzare» e a «feticizzare» l'oggetto di studio, creando così un «vuoto di senso antropologico», che può provocare, in chi cerchi di afferrare il messaggio impoverito che viene trasmesso, una sensazione di drammatica privazione culturale. È il ritorno alla nozione di «rarietà» e di «sommo pregio».

Chi lavora in ambito museale è responsabile del significato culturale elaborato, dei messaggi trasmessi, della capacità di fondere in una visione «globale» le ipotesi teoriche e di metodo con le infinite percezioni della realtà.

Il *territorio antropologico* è il territorio del «vissuto» sociale e individuale dove, seppur scandita da punti di riferimento materiali, l'*immaterialità* è di casa: le dinamiche storiche e della vita comunitaria, i conflitti, le armonie, le credenze, gli affetti, le emozioni, le percezioni... non sono oggetti concreti e tridimensionali. Gli «oggetti» che costituiscono tradizionalmente le nostre collezioni, che si conservano, si espongono, si restaurano sono solo una parte di ciò che dovremmo non solo vedere, ma anche percepire, in un museo antropologico.

Gli eventi della vita possono essere esperiti solo in quanto vissuti (Erlebt) (21) e questa «*esperienza vissuta (Erlebnis)*», esperienza interiore della realtà oggettiva, permette di «comprendere» l'uomo e le sue opere nella giusta dimensione storica e psicologica, sociale e individuale. Tale approccio «antropologico» (inteso in senso lato come relativo all'uomo) esperisce l'esperito, in una dimensione circolare e dinamica dei rapporti sociali, per cui la vita si conosce con la vita. Possiamo dire con Dilthey, che, mentre il pensiero razionale divide, analizza, separa, *la vita fluisce e sente* (22).

Nella ricerca sul «territorio del vissuto», l'oggetto «vita» si struttura in modo dinamico in norme sociali e individuali da una parte e si interseca con le griglie interpretative dall'altra: oggetto e soggetto della ricerca si confrontano nel comunicare razionalizzazioni scientifiche e logiche di vita. Nel metodo di avvicinamento alla complessa globalità dell'oggetto, nell'intuitività globale della comunicazione e dell'interpretazione prendono forma degli oggetti rappresentativi che costituiscono i documenti della ricerca e servono alla diffusione della comunicazione in altri ambiti.

Per la trasmissione dei risultati della ricerca, possono essere utilizzati i vari strumenti oggi in uso, come la rappresentazione testuale o l'esposizione oggettuale o fotografica e anche i sistemi cibernetici o la realtà virtuale. Qualsiasi siano questi mezzi devono però suggerire in modo creativo le *rappresentazioni dinamiche del vissuto*.

Gli oggetti della ricerca, le «epifanie» materiali e i documenti relativi ai processi immateriali, devono essere utilizzati in modo da stimolare l'*immaginario* e trasmetterlo all'anello seguente della catena di informazioni, proponendosi come sintesi globale della realtà del «vis-suto», interpretato, sperimentato, rappresentato dall'antropologo e dall'informatore.

Questa costruzione immaginaria fatta di un impasto di razionale e di non-razionale, di materiale e di immateriale è fondamento non ultimo della sopravvivenza e della condivisione sociale di valori culturali e umani.

Note

- (1) P. E. SIMEONI, «Catalogazione tra documento e monumento. Alcune riflessioni», in *Materiali per lo studio della cultura folclorica*, 5/6, 1990/91, p.6.
- (2) O. FERRARI, «Tutela dei monumenti e delle opere d'arte», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol.XIV, Firenze, Sansoni, 1966, p.274.
- (3) Ivi, p.275.
- (4) Ivi, p.276.
- (5) Ivi, p.277.
- (6) F. NEGRI ARNOLDI, *Il catalogo dei beni culturali e ambientali*, Roma, NIS, 1981, pp.11 e segg.
- (7) A. EMILIANI, «Musei e museologia», in *Storia d'Italia. I Documenti*, vol.5, Torino, Einaudi, 1973, p.1615.
- (8) Cfr. F. NEGRI ARNOLDI, op. cit., p.13.
- (9) Ivi, p.18.
- (10) Ivi, p.19.
- (11) Ivi, pp.20-21.
- (12) O. FERRARI - S. PAPALDO, «Conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio artistico, culturale e ambientale. Conservazione e gestione dei beni culturali», in *Enciclopedia Universale dell'Arte. Nuove conoscenze e prospettive nel mondo dell'arte*, 1978, Roma, UNEDI, p.565.
- (13) In realtà il concetto di «bene culturale» nasce in Polonia nel 1962 (Ivi, p.567) e viene poi adottato anche da altri paesi e dall'UNESCO. Nel preambolo della dichiarazione del Messico del 1982, ripresa dell'art. 15 del documento elaborato per la riunione di Parigi del 1991, viene delineato «un approccio alla cultura che si potrebbe qualificare socio-antropologico». La «raccomandazione» del 1989 sollecita i governi a prendere provvedimenti idonei per la salvaguardia della cultura tradizionale e popolare.
- (14) A. BURGUIERE, «Anthropologie historique», in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1985, p.250.
- (15) J.-C.SCHMITT, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie* (P. BONTE - M. IZARD eds), Paris, PUF, 1992, pp. 338-9.
- (16) A. EMILIANI, *Una politica dei beni culturali*, Torino, PBE, 1974, p.9.
- (17) Ivi, p.10. La sottolineatura è mia.
- (18) Ivi, p.26.
- (19) E. DE MARTINO, *Mondo popolare e magia in Lucania*, Basilicata Editrice, 1975, p.81.
- (20) A. JACQUARD, «Categorie e frontiere», in *Prometeo*, 1, 2, 1983, p. 50-53.
- (21) U. GALIMBERTI, *Psichiatria e fenomenologia*, Milano, Feltrinelli, 1994 (3 ed.), p.173.

(²²) W. DILTHEY, «Einleitung in die Wissenschaften (1883)», in *Gesammelte Schriften*, Leipzig, Teubner, 1914, vol. I, p.92 da U. GALIMBERTI, op. cit., p.172.

Museo d'antropologia

I luoghi della rappresentazione fra oggetti e vicinanza

di Mario TURCI



*L'avvicinare della vicinanza è l'autentica e unica dimensione
del gioco di specchi del mondo.*

Martin Heidegger

Mi propongo di partecipare a questa occasione seminariale presentando un contributo in forma di percorso aperto costituito più da ipotesi di approfondimento che da risoluzioni. Mi preme quindi dichiarare anticipatamente la natura di un intervento che sconta inevitabili difetti di linearità nell'intenzione di porsi, anche provocatoriamente, come «materiale» utile, spero, ad uno sviluppo della riflessione.

Una premessa in forma di dichiarazione

Dal punto di vista sostanziale il museo, ricorda Jorge Glusberg, «non è prerogativa d'un particolare periodo storico o frutto di un interesse disciplinare, esso è l'espressione storico-istituzionale d'una funzione presente in tutte le società, nel senso che tutte le società salvaguardano ed espongono gli oggetti rappresentativi dei loro valori» ⁽¹⁾, inoltre il raccogliere e l'organizzare oggetti in un insieme-contenitore (museo) segue il bisogno di ogni cultura di creare degli ambiti di classificazione delle manifestazioni della (propria) realtà e delle proprie visioni. Quindi il museo può essere inteso come organizzazione storica del manifestarsi di una necessità, quella dell'ordinare in categorie, del selezionare e in definitiva del rendere manifesta e quindi di comunicare quella scelta di gerarchie proprie del definirsi della «mentalità» e della cultura.

Se il museo in definitiva ha il compito di creare delle discontinuità che permettano la formazione di codici d'intelligibilità, l'effetto del museo d'etnografia è quello di rappresentare «in seconda battuta» la scissione nel rapporto fra produttore e prodotto, inserendosi fra questi per consegnare l'uno alla Storia e l'altro all'Etnografia. Fra il vasaio e la brocca nel museo è entrata quest'ultima spesso esclusivamente quale rappresentazione di se stessa, lei che avrebbe potuto, se opportunamente «sostenuta», rappresentare il vasaio e l'uomo che l'ha innanzitutto pensata trovandole posto e ruolo attivo nell'immaginario e nella

sua «partecipazione al mondo». Inoltre cercando nel museo il luogo di una «omogeneizzazione» del disordine si è finiti per attribuire agli oggetti inventariati lo «statuto di reliquie» (2).

Il recupero di tale scissione, nei termini della ricerca di una condizione che possa permettere l'intelleggibilità del mondo racchiuso in quella brocca, richiama immediatamente il concetto di discontinuità quale proiezione virtuale che il museo opera sul *continuum* culturale; ed il museo, ponendosi come luogo in cui è portata all'evidenza delle forme la discontinuità che la testimonianza opera fra storia e cultura, può recuperare tale evidenza in termini di «discretezza» (3); e ancor più nel museo d'etnografia dove la testimonianza, la brocca, è assunta come «incidenza lasciata dal viandante sulla costruzione della via». La testimonianza ci rivela che tutte le vie, anche le più maestre, altro non sono che tracciati dove l'oggettività interagisce costantemente con la soggettività e questa si modifica di continuo per un progressivo adattamento all'oggettivo (Umberto Galimberti).

Se lo studio del «fenomeno museale» non può fare a meno del concetto stesso di discontinuità, lo sviluppo di ogni tematica museale (arte, storia, antropologia, scienze naturali, ecc.) richiede innanzitutto una precisa dichiarazione dei parametri disciplinari di analisi che si intendono porre in opera. Così il museo d'antropologia dovrà fare i conti prima di tutto con i tratti che denotano la costruzione stessa della teoria antropologica. Sembra invece che spesso la precedenza sia data non tanto all'antropologia quanto ad una sorta di tassonomia delle testimonianze che, seppur utile in ambito museologico, è destinata principalmente alla organizzazione «archivistica» dei documenti. In questo caso la Museologia come disciplina non può giungere in aiuto se non attraverso uno sguardo sull'uomo che si produca in una Antropologia Museale che ponga ancor prima della pratica museologica la disciplina antropologica.

Entrare nello specifico del museo d'antropologia può significare quindi, e nel nostro caso, condurre il ragionamento su tre idee di base: la prima che individua il museo come «testo», come insieme organizzato capace di comunicare e dal quale deriva una parte sostanziale del suo stesso statuto, la seconda che trae le proprie origini dalla definizione di museo d'antropologia data da Pietro Clemente: «[il museo deve] porre al centro i concetti centrali dell'antropologia, e per fare questo deve idealmente sgombrare il campo dal pieno di oggetti che la determina. Se un museo antropologico non riesce a porre al centro della sua comunicazione i tratti marcati da una 'forma di vita', la socialità, la famiglia, le espressioni estetiche e rituali, il suo universo simbolico, è inutile parlare di antropologia o di demologia» (4). E la terza che deriva da ciò che Remo Guideri individua quale «delirio tassonomico», cioè il

tentativo di «mettere ordine accumulando laddove [ordine] non ce n'è» ⁽⁵⁾.

Gli «spazi» che auspica Clemente sono la culla del sapere, le occasioni per la creazione dei mondi possibili:

«così accade anche ogni quando, al posto del cosmo che tutto include e connette, s'è creato quel vuoto che consente alle scienze della complessità di dire tutte le relazioni che le cose hanno tra loro senza più un cerchio che delimiti e contenga.

Nel vuoto che così si genera, accade la fecondità del pensare che non è mai ospitato nella coerenza linguistica (è dei vuoti discorsivi bisogna aver cura più di quanto non si è soliti averne per il suono delle parole.) Inoltre i vuoti sono un'ottima occasione per familiarizzarsi con il lato incoerente e notturno delle cose» (Umberto Galimberti).

Uno statuto del museo

Seppur la funzione del museo non si realizza esclusivamente nel momento dell'esposizione, in quanto la pratica museale vede nel museo delinearsi di funzioni e specializzazioni diverse quali, la conservazione, la catalogazione, il restauro, la ricerca, e la valorizzazione del proprio patrimonio, il momento del mostrare precede ogni altro aspetto. Ma il mostrare non può essere identificato esclusivamente nelle categorie dell'esporre, del «porre all'attenzione», bensì nella dimensione più appropriata del rappresentare, o meglio nell'organizzarsi in sistemi di rappresentazione. Italo Calvino descrive nel museo di Fedora il luogo della rappresentazione dove il linguaggio è creato dallo stratificarsi di «immaginazioni» sull'uomo:

«Al centro di Fedora, metropoli di pietra grigia, sta un palazzo di metallo con una sfera di vetro in ogni stanza. Guardando dentro ogni sfera si vede una città azzurra che è il modello d'un'altra Fedora. Sono le forme che la città avrebbe potuto prendere se non fosse, per una ragione o per l'altra, diventata come oggi la vediamo. In ogni epoca qualcuno, guardando Fedora qual era, aveva immaginato il modo di farne la città ideale, ma mentre costruiva il suo modello in miniatura già Fedora non era più la stessa di prima, e quello che fino ad ieri era stato un suo possibile futuro ormai era solo un giocattolo in una sfera di vetro.

Fedora ha adesso nel palazzo delle sfere il suo museo: Ogni abitante la visita, sceglie la città che corrisponde ai suoi desideri, la contempla immaginando di specchiarsi nella pescheria delle meduse che doveva raccogliere le acque del canale (se non fosse stato prosciugato), di percorrere dall'alto del baldacchino il viale riservato agli elefanti (ora banditi dalla città), di scivolare lungo la spirale del minareto a chiocciola (che non trovò più la base su cui sorgere)» ⁽⁶⁾.

In ogni sfera di cristallo è conservato un modello, una possibile versione, provata e abbandonata; chi si è prodotto nel contenuto delle

sfere ha tentato una ipotesi, si è provato nella formulazione di un modello sperimentale, di un luogo laboratoriale delle possibilità.

Ogni sfera di cristallo è un Museo Minimale cioè una forma di particella museale che possa essere praticata; una particella pronta a prestarsi quale modello appropriato capace di orientarsi, già in forma minimale di particella, in sistema di rappresentazione.

Il museo rientra nella categoria dei *mass-media*, cioè nella categoria dei *media* chiamati a sostenere da un lato un tipo di fruizione a carattere collettivo, e dall'altro una serie di contenuti di marca ideologica. Inoltre per poter essere un buon *media* deve fornire poche informazioni e quindi configurarsi, come direbbe McLuhan, quale museo freddo. La «temperatura dei media e quindi del museo è data dalla sua capacità di una comunicazione reale», cioè quella che «si realizza soltanto quando un messaggio può essere integrato dall'interlocutore» (7). Ne deriva che «la scarsità d'informazioni non sarà la sola caratteristica dei musei freddi; essi saranno anche caratterizzati dalla possibilità di divenire strutture comunicative» (8), in quanto essi, come ricorda Glusberg, «includono» cioè la loro capacità comunicativa è nella forza centripeta che sostengono.

Il lettore del museo deve essere «rapito» quindi non tanto dal fascino dell'oggetto quanto dall'unità scenica dei tratti discorsivi che compongono il testo-museo. Ricorda Alberto Cirese che per «aderire alla vita, il museo deve trasportarla nel proprio linguaggio e nella propria dimensione, creando un'altra vita che ha le proprie leggi forse omologhe a quelle della vita reale, ma comunque diverse da esse [...] La vitalità di un museo quindi è interamente affidata alla piena comprensione di questo rapporto di distinzione dalla vita di cui il museo è museo, e cioè alla creazione di un linguaggio che trasponga al proprio livello e nella propria dimensione (museografica e non vitale) quella vita di cui ha il compito di raccogliere, conservare e presentare i documenti» (9).

«Spesso si assume che il museo sia una struttura che ospita messaggi. Ciò non è avventato: nonostante la varietà delle differenti opere che esso contiene, il comune denominatore è che esso emette segni.

Le strutture semiotiche ospitate nel museo sono semplici sistemi di segni. Un arsenale di informazioni a disposizione di chi può interpretarlo, di chi vi ha accesso.

Peraltro è stato un errore non tener conto del fatto che il contenitore - il museo in questo caso - è pure un segno: un segno complesso risultante dalla sintesi di tutti i segni che ne fanno parte.

Segno di cultura, il museo è anche un operatore semantico che funge da contenitore di altri segni e di altri messaggi.

Il messaggio globale risultante può essere inteso considerando il suo ruolo per quanto concerne la trasmissione di significati estetici, funzio-

nali e culturali.

L'idea del museo come segno o del museo come messaggio ci porta a considerarlo come entità comunicativa che trascende la fisicità degli oggetti esposti. La sua mera classificazione quale museo suscita idee convenzionali nel fruitore. Perciò esso è un segno che comprende altri segni. Questa è la più importante e, forse, la più inesplorata dimensione del significato del museo» (10).

Ma lo statuto del museo non si risolve esclusivamente per il carattere di contenitore di segni e per il valore di segno che esso stesso assume, ma:

«si presenta come la facciata di un complesso organico le cui parti hanno la doppia funzione di significati e di significanti.

Il significante è legato alla funzione istituzionale, ciò che tutti intendono come museo, espressione di un'era e di una cultura, sebbene non in termini fisici.

Per quanto riguarda il significato il museo è parte dell'immagine globale di una società ed è formato nel rispetto di taluni modelli culturali e principalmente dei loro contenuti sia che prendano la forma dei libri, di quadri, di videonastri, di dischi o di sculture» (11).

Ma alla luce di questo statuto quale è la posizione che assume il museo d'antropologia?

Vorrei partire, forzando i modelli che potrebbero rappresentare, da alcune forme aprioristiche di museo:

✓ Pinocchio nel Paese dei Balocchi (Giochi e Giocattoli: il gioco dell'interattività)

«Nelle strade, un'allegria, un chiasso, uno strillio da levar di cervello! Branchi di monelli dappertutto: chi giocava alle noci, chi alle piastrelle, chi alla palla, chi andava in velocipede, chi sopra a un cavallino di legno; questi facevano a mosca cieca, quegli altri si rincorrevano; altri, vestiti da pagliacci, mangiavano la stoppa accesa: chi recitava, chi cantava, chi faceva i salti mortali, chi si divertiva a camminare colle mani in terra e colle gambe in aria; chi mandava il cerchio, chi passeggiava vestito da generale coll'elmo di foglio e lo squadrone di cartapesta; chi rideva, chi urlava, chi chiamava, chi batteva le mani, chi fischiava, chi rifaceva il verso della gallina quando ha fatto l'uovo» [...]

✓ Alice nel Paese delle Meraviglie (Nel tunnel: dalla parte del pubblico)

«O che il pozzo fosse molto profondo, o che lei cadesse molto lentamente, Alice mentre scendeva ebbe un sacco di tempo per guardarsi attorno, e per domandarsi cosa sarebbe accaduto in seguito. Dapprima cercò di guardare in basso e scoprire dove sarebbe arrivata, ma era troppo scuro per vedere qualcosa; poi osservò le pareti del pozzo, e notò che erano piene di credenze e di librerie: qua e là vide delle carte geografiche e dei quadri appesi a dei piuoli. Mentre passava prese un vaso da uno dei ripiani; sull'etichetta c'era scritto «MARMELLATA D'ARAN-CE», ma con suo grande disappunto era vuoto; non voleva lasciarlo cadere per

paura d'uccidere qualcuno, perciò fece in modo di riporlo in una credenza, mentre ci passava davanti».

- ✓ Peter Aartsen (per un museo del femminile: conocchia e sessualità):

1. Peter Aartsen, (1508-1575), fiammingo.



- ✓ Joan Mirò (per un museo del teatro: grazia dei meccanismi):

2. Joan Mirò, *Il carnevale di Arlecchino*, 1924-'25, Buffalo USA, Albright-Knox Art Gallery.



Ma cosa distingue il museo da questi insiemi complessi nei quali l'organizzazione dei segni dichiara una sostanza testuale? Credo sia l'organizzazione in sistema al quale, nel museo, i segni aderiscono. Il museo trae i propri oggetti da un sistema, il museo crea un sistema, il museo esce dal proprio carattere di contenitore di un sistema creato, di un sistema virtuale, quando includendo il pubblico diviene sistema esso stesso. Un sistema che nella Rete Neurale (la forma matrice delle narrazioni del cyberspazio) trova oggi l'esempio più esplicito del possibile sviluppo delle sue possibilità di accogliere non più «visite» ma «navigazioni» (navigazioni del «noi» già indirettamente prospettate da Francesco Remotti nel suo *Noi, primitivi*).

Credo possa essere utile fornire le definizioni di Rete Neurale, di Cyberspazio e di Realtà Artificiale date da Myron Krueger:

«Rete Neurale: tecnica Hardware o Software che cerca di simulare il comportamento dei neuroni. Una serie di informazioni viene immessa attraverso una serie di nodi d'ingresso combinati con i pesi associati a ciascuno di essi. I pesi vengono regolati man mano che la rete viene addestrata.

Cyberspazio: realtà artificiale globale.

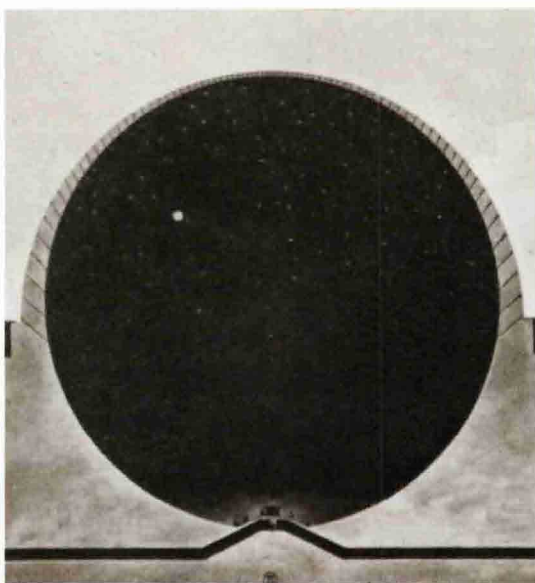
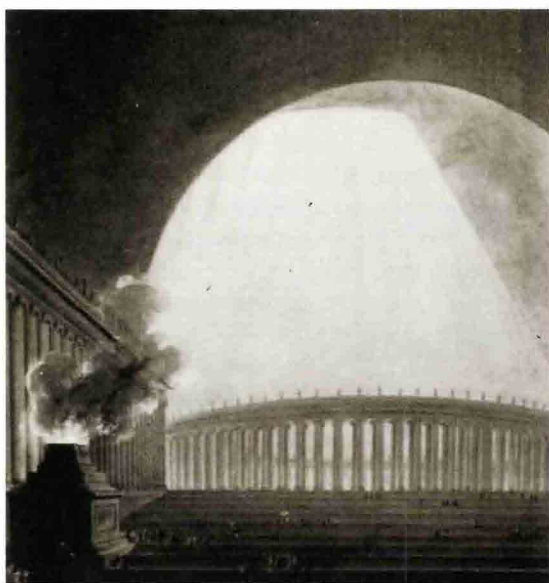
Realtà artificiale o Realtà Virtuale: realtà che percepisce l'azione di un partecipante in termini di rapporto fra corpo e mondo grafico e che genera risposte che producono nel partecipante l'illusione di muoversi all'interno di un mondo».⁽¹²⁾

Lo sguardo del pubblico proietta il museo nella sua virtualità e nello stesso tempo nella sostanza museografica quale narrazione della realtà. Il museo di Fedora contiene, in forme sintetiche, le sfere della realtà virtuale che sono identità del museo (nel senso della realtà delle

TURCI

3. Etienne-Louis Boul-
lée, *Progetto del cenota-
fio di Newton*, 1784.

4. Etienne-Louis Boul-
lée, *Progetto per un
grande museo*, 1783.



sue possibilità). La medesima virtualità che troviamo nelle architetture di Ledoux e Boullée (seconda metà del XVIII secolo).

Essi concepiscono l'architettura come definizione di «oggetti», non progettano più per piante e sezioni, ma per insiemi volumetrici, nei solidi cercano la sintesi di idea e cosa, cioè la forma tipica per eccellenza. Il «tipo» non è un modello, ma uno schema che ha in sé la possibilità di varianti secondo le necessità contingenti. La stessa forma serve a manifestare contenuti diversi. Dunque, ad esempio, il contenuto

semantico della sfera precede la sua determinazione funzionale e simbolica (Giulio Carlo Argan).

Emanciparsi dagli oggetti che il museo contiene, come propone Clemente, parte da una domanda e da una considerazione di Cirese:

«Che significa [...] disporre secondo categorie e criteri etnografici (e cioè scientifici) il materiale che è stato regionalmente raccolto? Significa staccare gli oggetti dalla loro collocazione immediata per disporli secondo relazioni di altro tipo, che esistono anche esse nella realtà ma che la realtà non mostra con immediatezza» ⁽¹³⁾.

Quindi non tanto un emanciparsi dalla cosalità dell'oggetto, ma spostare la centralità della presentazione dei messaggi ai vettori del linguaggio della scena museale; passare dalla vita alla matrice, dalle relazioni umane e sociali alle relazioni virtuali della rete neurale. Ma la definizione di scena museale richiede l'abbandono di ogni genericità. Ricorda Cirese:

«Conoscere significa sempre introdurre una discontinuità nell'indistinta continuità del reale, per rintracciare le linee di continuità che legano i fatti e le cose al disotto della superficie percettibile al livello del vissuto. L'unico modo in cui un museo etnografico può essere vivo, dunque, è quello di rompere l'unità superficiale di ciò che è empiricamente constatabile, per ritrovare linee di unità più profonde e sostanziali ed altrimenti non percettibili [...] Si possono indicare i punti di riferimento essenziali e generalissimi, come ad esempio la collocazione sempre tridimensionale di ogni fatto: spazio, tempo e livello sociale; si possono anche segnare o utilizzare distinzioni generalissime: forma e funzione, per esempio, o morfologia e storia, e via dicendo. Ma le linee reali e profonde e specifiche vanno ricercate nella concreta aderenza ai documenti, rimettendo in discussione costantemente i criteri interpretativi e classificatori con i quali stiamo leggendo e ordinando i documenti stessi» ⁽¹⁴⁾.

Quindi un museo in cui l'oggetto è «visto per non essere visto», cioè una realtà tramite la quale passa passare non solo la materialità della sua esistenza cristallizzata, ma il significato e «l'essenza» della sua presenza. La presenza non sarà quindi dell'oggetto, ma dell'uomo tramite la rappresentazione del suo «essere per» quell'oggetto, in quanto il dato originario della percezione sensibile dell'oggetto è necessariamente inadeguato: in essa l'apparizione materiale della cosa non può essere che unilaterale, imperfetta. Il divario incolmabile fra «cosa percepita» e «cosa percepibile» si risolve nella conseguenza che al di là dalla cosa percepita vi è sempre una cosa percepibile (Edmund Husserl).

L'UNITÀ DEL MUSEO: COSE E VICINANZA

Forme pittoriche di unità sceniche che ritengo molto vicine all'esperienza museale:

- ✓ Storia e Spazio: i piani della prospettiva e dell'interpretazione (La flagellazione - La nascita del giorno)



5. Piero della Francesca, *Flagellazione di Gesù*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



6. Paul Delvaux, *La nascita del giorno*, 1937, Venezia, Peggy Guggenheim Foundation.

L'unità scenica del museo d'antropologia è costituita, a sua volta, dall'organizzazione semantica dei vettori testuali e dall'insieme dei supporti di senso che tramite processi metonimici comunicano l'uomo quale produttore di cultura. L'oggetto allora perde la sua centralità perché il museo perde la sua caratteristica di museo degli oggetti per acquisire il carattere di museo dell'uomo o meglio di museo delle rappresentazioni umane. «Un attrezzo è nato per l'uso in certe condizioni ambientali che non sono certamente quelle delle sale dei musei. Un costume o una acconciatura sono fatti per il corpo che agisce e vive, in contesti reali, e non per il falso movimento (e la falsa staticità) di quei

manichini» ⁽¹⁵⁾, ricorda ancora Cirese. Inoltre, pensare al museo d'antropologia come luogo e occasione per conservare e presentare un ordine delle cose è un «un delirio tassonomico» perché quello che esiste è «un'infinità di ordini, cioè nessun ordine; volerli unificare, cioè trovare l'ordine, comporta una demorfologizzazione delle cose ammassate e messe in relazione» ⁽¹⁶⁾.

La brocca di Heidegger

Credo che il Museo d'antropologia non abbia lo scopo di «presentare» *tout court* la cultura, ma di prodursi in linguaggi finalizzati alla rappresentazione della cultura tramite l'adozione di supporti di senso capaci di prodursi in comunicazioni. Tale museo ci parla di vicinanza, «l'uomo compie i più lunghi percorsi nel tempo più breve, si lascia alle spalle le più grandi distanze, e così pone davanti a sé le cose alla distanza più ravvicinata... ma questa fretta di sopprimere ogni distanza non realizza una vicinanza; la vicinanza non consiste infatti nella ridotta misura della distanza.» ⁽¹⁷⁾, bensì nella capacità di stabilire relazioni o di aderire ad un sistema relazionale, cioè di dichiararsi disponibile ad «entrare in gioco».

Penso sia ora necessario partire da una ricognizione su ciò che il museo è stato da sempre chiamato a contenere: cose.

«Nella nostra vicinanza c'è quello che usiamo chiamare le cose. Ma cos'è una cosa? L'uomo finora ha pensato la cosa come cosa altrettanto poco che la vicinanza. Una cosa è, per esempio, la brocca? Noi diciamo: un recipiente; ossia una cosa che contiene in sé altro. Ciò che contiene, nella brocca, sono il fondo e la parete. Questo recipiente può a sua volta essere tenuto per l'ansa. Come recipiente, la brocca è qualcosa che sussiste in sé. Il sussistere in sé caratterizza la brocca come qualcosa di autonomo. In quanto autonomia di qualcosa di autonomo, la brocca si distingue da un oggetto. Qualcosa di autonomo può divenire un oggetto quando noi ce lo rappresentiamo, sia nella percezione immediata, sia nel ricordo che lo fa presente. Ma ciò che costituisce la cosalità della brocca non risiede nel fatto di essere un oggetto rappresentato, né si lascia definire in base all'oggettività dell'oggetto» ⁽¹⁸⁾

essa richiama la produzione.

La pro-duzione:

«Il sussistere in sé del recipiente determina già la brocca come una cosa? ma la brocca sta come recipiente solo in quanto è stata portata a questo stare. Ciò però ha avuto luogo, e ha luogo mediante un atto di istituzio-

ne, e precisamente attraverso la sua produzione. Il vasaio fabbrica la brocca di creta con una terra scelta e preparata allo scopo. Considerando la brocca come un recipiente prodotto, almeno così sembra, la concepiamo come una cosa e non solo come un semplice oggetto» ⁽¹⁹⁾.

«La brocca è una cosa come recipiente. Questo recipiente, certo, ha bisogno di una produzione. Ma il fatto d'esser prodotta dal vasaio non costituisce affatto ciò che appartiene alla brocca in quanto brocca. La brocca non è recipiente in quanto è stata prodotta, ma all'opposto la brocca ha dovuto esser prodotta in quanto è questo recipiente» ⁽²⁰⁾

e tutto ciò richiama la provenienza.

Pro-venire: l'oggetto nel suo contesto

«Ma ciò che tuttavia il recipiente che ha questo aspetto è questa brocca, non si può capirlo guardando all'aspetto, e tanto meno pensarlo adeguatamente. Più esattamente che oggetto, possiamo dire: pro-veniente. [...] Nell'essenza piena del pro-veniente vige un duplice pro-venire; anzitutto, il pro-venire nel senso del «derivare [storico - n.d.c] da», sia che la cosa si produca da se stessa o sia fabbricata; in secondo luogo, il pro-venire nel senso del pervenire a sussistere di ciò che è prodotto nella disvelatezza del già-presente [nella cultura - n.d.c.]».

«La cosalità della brocca consiste nel fatto che essa è come recipiente pro-veniente. Noi percepiamo il contenere del recipiente quando riempiamo la brocca. Il fondo e la parete della brocca sono chiaramente quelli che adempiono la funzione del contenere. Ma stiamo attenti: quando riempiamo la brocca di vino, versiamo forse il vino nella parete e nel fondo di essa? Al massimo, possiamo dire che versiamo il vino tra le pareti sul fondo. Parete e fondo sono senza dubbio ciò che, nel recipiente, non lascia che il contenuto si versi fuori. Ma questo non lasciare uscir fuori il contenuto non è ancora il contenere del recipiente. Quando noi riempiamo la brocca, nel riempimento il liquido fluisce nella brocca vuota. È il vuoto ciò che, nel recipiente, contiene. Il vuoto, questo nulla nella brocca, è ciò che la brocca è come recipiente che contiene» ⁽²¹⁾

questa è la sua identità.

Lo statuto dell'oggetto è allora dato dai vettori che «vanno verso di lui», dalle forze centripete che l'hanno pensato, prodotto e utilizzato e che ora inaugurano, nel museo, nuove vicinanze, una nuova unità, in forma di sistema il quale, includendo il pubblico quale elemento determinante di variabili, richiama il complesso delle strutture disposte a comunicazioni di senso: la scena.

«Giacché sempre ed in ogni caso i musei sono una cosa diversa dalla vita: per definizione immobilizzano ciò che è mobile, cristallizzano ciò che invece è destinato a trasformarsi, tolgono alla fruizione umana primaria quel che per essa era nato, e sottraggono l'uomo al complesso delle cose che viceversa avevano senso con lui e per lui» ⁽²²⁾.

È fuor di dubbio che l'oggetto che entra nel museo è un oggetto decontestualizzato, è cioè strappato dal suo contesto «naturale» (luogo - epoca di costruzione), dal quale non si può pretendere una comunicazione secondo la lingua sua originale. L'oggetto non è «morto», ma è museificato, e con «museificato» non si intende posto in una ibernazione che attende l'applicazione di una museografia che lo «rianimi» di vita naturale. L'oggetto nel museo assume una posizione «in assoluto» (per-sè) ed è pronto, e disponibile per comunicare con il linguaggio proprio del «fatto poetico». Tale linguaggio trova la propria grammatica nel componimento delle relazioni del singolo oggetto con «lo spazio» (luogo e oggetti presenti), «il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa inizia la sua essenza. [...] Spazio è essenzialmente ciò che è sgombrato, ciò che è posto entro i suoi limiti. Di conseguenza, gli spazi ricevono la loro essenza non dallo spazio, ma da luoghi» ⁽²³⁾; e la propria sintassi nella occupazione, da parte dell'oggetto, della «cardinalità» del «suo possibile».

L'oggetto adotta un linguaggio nuovo, un nuovo modo di comunicare che la museografia gli fornisce: il linguaggio della poetica. Tale linguaggio diviene per l'oggetto la possibilità per emanciparsi da ruolo di fonte di mera informazione ed assume l'ampiezza delle sue possibilità di senso.

Il museo è il luogo «dello spettacolo» in cui la cosa tenta una nuova riunificazione fra il suo essere e il suo apparire (Sartre) fra il piano dell'espressione e il piano del contenuto (Barthes), in cui si pratica una nuova vicinanza (Heidegger): «quando pensiamo la cosa come cosa, prendiamo cura dell'essenza della cosa facendola entrare nella ragione in cui essa si dispiega» ⁽²⁴⁾. Ma la riunificazione e la pratica della vicinanza non si giocano nella impossibile «ricostruzione» della naturalità delle cose, ma nell'esperimento limite della loro massima decontestualizzazione.

In tal senso le cose non appaiono per quello che erano, ma per quello che ora sono, per il loro *être là* immanente, parlano della loro storia e della loro genesi con il linguaggio della poetica e in tal modo diventano «comunicanti» e non meramente rappresentativi. Se le cose comunicano nel loro per-sè significa che il processo di riunificazione

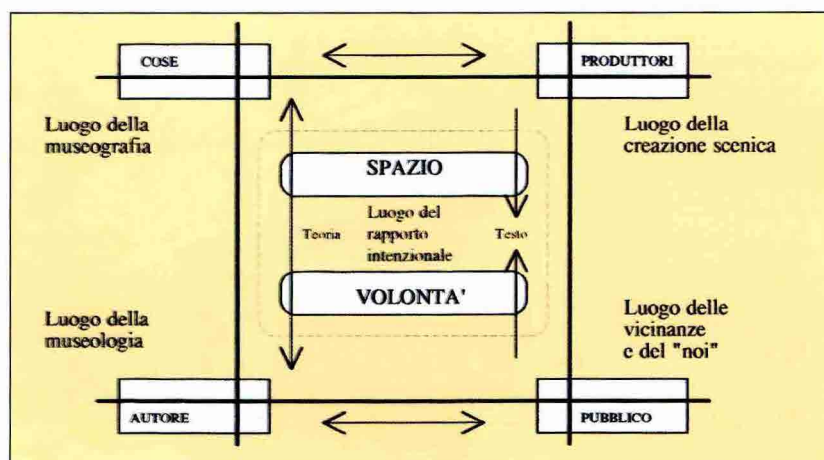
che l'opera museografica ha tentato ha dato sostanza al rapporto di vicinanza fra la cosa, le cose, e la storia.

Quindi ogni cosa del museo diviene «comunicativa» se riesce a operare le sue «possibilità» di scambio con il mondo, se riesce a sondare le sue «possibilità» di senso. Ma la ricerca delle «possibilità» di senso non è già la costituzione di un linguaggio possibile?

Se è vero che la comunicazione si attua se si instaura un rapporto di «complicità» fra due «agenti» e se tale rapporto si esprime in forma di decodificazione-codificazione e emissione indirizzata di «messaggi», nel museo ci troviamo di fronte a due agenti impropri se assimilati ad un modello tecnicistico delle relazioni. Mi si permetta, quindi, di entrare nella concretezza della Scena Museale proponendo una mia visione del Museo quale TEATRO, luogo dell'altrove virtuale, dove l'altro si presenta come l'evidente concretizzarsi delle possibilità.

Luogo degli incontri e delle relazioni:

la volontà intenzionale parte in forma di Teoria e ritorna, dopo l'esperienza museografica, in forma di Testo.



✓ 4 pilastri

- i produttori (di cose e cultura)
- le cose (contenibili nel museo)
- l'autore (del museo)
- il pubblico (possibile)

✓ 5 luoghi:

- il luogo del rapporto intenzionale
- il luogo dell'espressione della volontà «di museo» i cui vettori relazionali, nell'incontro con uno spazio possibile, partono da una idea di museo in forma di Teoria e ritornano allo spazio della progettualità in forma di scrittura museale, di Testo.

- il luogo della museologia (privilegio all'autore/i)
- il luogo dell'incontro fra autore/i del museo e cose (rappresentanti dei produttori) in considerazione di un pubblico (possibile) e quindi di una comunicazione da organizzare nella sua sostanza e nei suoi canali d'espressione possibili. Luogo, quindi della prima organizzazione, in forma di contenuto progettuale, dell'Idea di museo.
- il luogo della museografia (privilegio alle cose)
- il luogo che nasce nell'analisi dell'incontro fra cose (contenibili nel museo), produttori di queste (fra uomo e prodotti culturali) e autore (realizzatore/i del museo). Luogo della progettazione di «supporti di senso».
- il luogo delle vicinanze e del «noi» (privilegio al pubblico)
- il luogo d'incontro dei tre agenti: produttore/i, autore/i, pubblico nel quale si esprime l'Identità del museo nella sua possibilità di creare «vicinanze», di configurare relazioni e di stimolare riflessioni.
- il luogo della creazione scenica (privilegio ai produttori)

7. Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna - Sezione: Trasporti agricoli (Santarcangelo di Romagna).



- il luogo dell'incontro (organizzato) fra cose, produttore/i e pubblico al quale è affidato il compito ultimo del «progetto» del museo: la comunicazione. Luogo della creazione dell'allestimento e delle installazioni, dell'attivazione dei linguaggi e della realizzazione del museo.

✓ *4 vettori relazionali*

- fra cose e produttori
- relazione che precede il museo e che all'Idea di museo è fornita, in forma di analisi, teoria e documentazione, dalla Disciplina (Antropologia, Storia, Scienze naturali, ecc.)
- fra autore e pubblico
- relazione che precede il museo in cui le forme della sua percorribilità sono fornite dalla Disciplina Museologica e dall'Antropologia là dove questa è riflessione sul museo quale fenomeno.
- dal luogo del rapporto intenzionale al mondo del «possibile museologico»: la Teoria
- dalle residenze del «possibile museologico» al luogo del rapporto intenzionale: il Testo

✓ *la scena*

- quando il luogo del rapporto intenzionale viene occupato dalla scrittura. Quando la Volontà trova la propria piena espressione nella organizzazione dello Spazio. È il museo.

UNA PROPOSTA

Partendo dalla convinzione che nelle sue forme preferibili il museo non deve essere il risultato dell'applicazione di un sapere museologico tecnicistico, ma il concreto realizzarsi di una opera creativa di un sapere museologico quale espressione di una personalità intellettuale, vorrei proporre alle direzioni dei musei nazionali (Museo Pignori, Museo delle Arti e Tradizioni popolari) l'attivazione di una esperienza in forma di laboratorio museale sperimentale.

Con riferimento alla auspicata individuazione dei musei quali «centri d'eccellenza», come ha ricordato Tullio Tentori all'atto di apertura del seminario, vorrei proporre l'organizzazione di un laboratorio per la sperimentazione di particelle museali tramite la predisposizione di spazi unitari capaci di accogliere unità espositive.

Vorrei meglio precisare: si tratterebbe di predisporre un progetto finalizzato all'affidamento di una unità spaziale, di volta in volta, a museologi o ad *équipe*, per l'installazione di una sezione sperimentale di breve durata espositiva (2 o 3 mesi). L'intero progetto, di durata

biennale, dovrebbe concorrere al dibattito tramite la presentazione di soluzioni museali concrete, definendo per ogni installazione: la spesa massima, l'unità di rappresentazione, l'unità spaziale, la sua presentazione con la dichiarazione delle scelte museologiche e museografiche ed expografiche operate.

Note

- (¹) J. GLUSBERG, *L'ultimo museo*, Palermo, Sellerio, 1983, p. 25.
- (²) R. GUIDERI, «L'immaginario del museo», in *Prometeo*, 27, 1989, p. 47: «nella paura di ciò che può sembrare precario e transitorio [...] viene la spinta uniformatrice che si nutre di effimero e che si manifesta tramite ciò che chiamerei un'omogeneizzazione del disordine».
- (³) A. J. GREIMAS: «In semiotica la discretezza serve a definire l'unità semiotica costruita con l'aiuto dei concetti di identità e alterità. Un'unità discreta si caratterizza per una rottura di continuità in rapporto alle unità vicine; essa può, perciò servire da elemento costituente di altre unità».
- (⁴) Cfr. P. CLEMENTE, *Graffiti di museografia antropologica italiana*, edizione da copisteria in 50 esemplari, Siena, 1989.
- (⁵) Cfr. R. GUIDERI, op. cit., p. 43.
- (⁶) I. CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1991, p. 39.
- (⁷) Cfr. J. GLUSBERG, op. cit., p. 25.
- (⁸) Ibidem.
- (⁹) A. M. CIRESE, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi, 1977, p. 43.
- (¹⁰) Cfr. J. GLUSBERG, op. cit., p. 28.
- (¹¹) Ibidem.
- (¹²) Cfr. M. KRUEGER, *Realtà Artificiale*, Milano, Addison-Wesley, 1992.
- (¹³) Cfr. A. M. CIRESE, op. cit., p. 48.
- (¹⁴) Ivi, p. 49.
- (¹⁵) Ivi, p. 38.
- (¹⁶) Cfr. R. GUIDERI, op. cit., p. 43.
- (¹⁷) M. HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, p. 109.
- (¹⁸) Ivi, p. 110.
- (¹⁹) Ibidem.
- (²⁰) Ibidem.
- (²¹) Ivi, pp. 111-112.
- (²²) Cfr. A. M. CIRESE, op. cit., p. 40.
- (²³) Cfr. M. HEIDEGGER, op. cit., p. 103.
- (²⁴) Ivi, p. 121.

Sezione di Antropologia Museale

Regolamento

art. 1

È costituita all'interno dell'A.I.S.E.A. la Sezione di Antropologia Museale.

art. 2

La Sezione ha lo scopo di promuovere l'informazione, la documentazione e il dibattito scientifico tra quanti lavorano e fanno ricerca in ambito museale.

art. 3

In particolare, la Sezione intende perseguire le seguenti finalità:

a) proporsi come luogo di:

- riflessione sulle specificità del patrimonio etno- antropologico;
- stimolo alla elaborazione di criteri scientifici di individuazione, di documentazione e di gestione dei beni etno- antropologici;
- discussione e verifica delle strategie di tutela e di valorizzazione.

b) promuovere il museo etno-antropologico come laboratorio di ricerca capace di leggere l'odierna complessità culturale, come fondamentale risorsa riflessiva all'interno della società multietnica, come veicolo di comune impegno civile volto a stimolare forme di dialogo interculturale;

c) promuovere il museo etno-antropologico quale fondamentale risorsa riflessiva all'interno della società multietnica: un museo non solo come spazio della memoria ma anche come luogo di rappresentazione di dinamiche culturali;

d) favorire studi che assumano il museo e non solo quello etno-antropologico quale campo di ricerca antropologica;

e) proporsi quale osservatorio permanente delle realtà museali nazionali e internazionali;

f) promuovere la collaborazione con istituzioni scientifiche italiane e straniere, partecipando anche alle attività di organizzazioni internazionali in campo museale;

g) avviare un ripensamento della politica per il patrimonio etno-antropologico in rapporto alle necessarie competenze. Alla luce di tale riflessione proporre una ridefinizione dei profili professionali del personale scientifico impiegato nei musei, promuovendo i passi necessari al superamento dell'attuale grave stato di anomia;

- h) favorire l'istituzione di specifici programmi di formazione nel campo antropologico-museale e a tal riguardo costituire un punto di riferimento nella definizione e nella articolazione degli indirizzi ed eventuali corsi di laurea in scienze etno-antropologiche e nelle Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali;
- i) promuovere la conoscenza delle più avanzate tecnologie di conservazione, documentazione e comunicazione;
- l) favorire e intensificare il dibattito antropologico museale organizzando incontri periodici, seminari e convegni;
- m) pubblicare un bollettino o una rivista.

art. 4

La Sezione è aperta a tutti i Soci A.I.S.E.A. in regola con il versamento della quota prevista dallo Statuto. Sono componenti della Sezione tutti coloro che presentino domanda di adesione al Comitato Direttivo della Sezione medesima.

art. 5

La Sezione è composta da Soci ordinari e Soci aggregati. Hanno tutti diritto di voto in Assemblea ma solo i primi possono entrare a far parte degli organi elettivi. Possono partecipare ai lavori della Sezione anche Soci non iscritti, in qualità di uditori.

art. 6

Sono organi della Sezione: l'Assemblea dei componenti la Sezione, il Comitato Direttivo, il Coordinatore, il Segretario. Tutte le cariche sono onorarie.

art. 7

L'Assemblea è costituita da tutti i membri della Sezione. Hanno tutti pari diritto di voto purché in regola con i versamenti delle quote associative previste per l'adesione alla Sezione. La quota di adesione è la stessa per tutti i Soci della Sezione, indipendentemente dalla posizione di esercizio di diritto di elettorato attivo e passivo. L'Assemblea è convocata dal Coordinatore almeno una volta l'anno o su richiesta del Comitato Direttivo o di un terzo almeno dei componenti la Sezione. L'Assemblea validamente costituita quando presente almeno un terzo dei Soci iscritti.

L'Assemblea ha il compito di:

- a) eleggere a scrutinio segreto il Comitato Direttivo;
- b) definire le linee generali di attività della Sezione;
- c) deliberare sui piani di attività e sui regolamenti interni presentati dal Comitato Direttivo.

art. 8

Il Comitato Direttivo è composto da almeno cinque membri ordinari, resta in carica due anni e si riunisce almeno quattro volte l'anno. I suoi componenti decadono qualora si verificano alle riunioni due assenze non giustificate (la

comunicazione dell'impossibilità a partecipare alle riunioni vanno fatte pervenire alla segreteria entro 48 ore dalla convocazione delle stesse). Il Comitato Direttivo esercita le funzioni della ordinaria e straordinaria amministrazione ed è responsabile del governo effettivo e della propulsione della vita della Sezione.

Il Comitato Direttivo ha i seguenti compiti:

- a) elegge al suo interno il Coordinatore e il Segretario;
- b) decide la convocazione dell'Assemblea e ne stabilisce data e Ordine del Giorno;
- c) delibera sull'ammissione alla Sezione di nuovi Soci;
- d) elabora il piano di attività della Sezione definendone linee programmatiche e relativi piani finanziari;
- e) propone le quote di adesione alla Sezione;
- f) può nominare tra i componenti della Sezione uno o più Soci delegati a rappresentare la Sezione in organismi, comitati e in altre eventuali occasioni concernenti l'antropologia museale;
- g) raccoglie, valuta e attua gli orientamenti dell'Assemblea.

art. 9

Il Coordinatore è eletto dal Comitato Direttivo al suo interno e resta in carica due anni. Il Coordinatore presiede e organizza, d'intesa con il Segretario, l'attività del Comitato Direttivo e dell'Assemblea convocando entrambi gli organi e comunicando l'Ordine del Giorno, la data e il luogo delle riunioni. In caso di impedimento o assenza è sostituito dal Segretario.

art. 10

Il Segretario è eletto dal Comitato Direttivo al proprio interno, e resta in carica due anni. Attua i deliberati della Sezione, tiene gli elenchi dei Soci, assicura le comunicazioni interne e quelle con la Presidenza e la Segreteria dell'A.I.S.E.A., amministra i fondi della Sezione derivati dalle quote dei Soci e da altri proventi.

art. 11

Per quanto non è previsto nel presente Regolamento si rinvia alle disposizioni dello Statuto dell'A.I.S.E.A..

Il presente Regolamento può essere modificato dall'Assemblea della Sezione, a maggioranza assoluta degli aventi diritto di voto.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI MAGGIO 1995
A TRENTO CON I TIPI DELLA
TIPOLITOGRAFIA EDITRICE
TEMI

